NEUE MUSIK-ZEITUNG



XXXIII. Jahrgang

1912



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.



K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1912 der Neuen Musik-Zeitung.

Aesthetische, pädagogische, musikgeschichtliche Artikel und Feuilletons.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Musikfeste.

Uraufführungen.

*

Musikbriefe, Berichte.

*

*

*

Illustrationen.

*

Kunstbeilagen.

Vermischtes.

Namen-Register.

Musik-Beilagen.

Klavierstücke, zwei- und vierhändig.

*

Lieder mit Klavierbegleitung.

*

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 1

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

DIE Uebung ist in den letzten beiden Jahrzehnten Gegenstand eifrigster psychologischer Forschung geworden. Es gilt nicht etwa nur, das Wesen des Vorgangs aufzuklären. Das wäre eine rein theoretische Aufgabe, und eine befriedigende Theorie ist auch hier nur erst auf der Grundlage einer reicheren Praxis zu erwarten. Der Ablauf des Uebungvorgangs erweist sich durch verschiedene, ineinandergreifende Faktoren der geistigen Arbeit als recht verwickelt und es ergeben sich daraus für die Forschung mancherlei Aufgaben. Die beste Methode der Uebung für den einzelnen Fall herauszufinden, war bisher lediglich Sache der Praktiker, also der Lehrer, und auf welchen Umwegen sie oft genug zu viel leichter erreichbaren Zielen zu führen versucht haben, dafür sind Beispiele genug aus der Geschichte des Kampfes um die Schulreformen aller Zeiten zu finden.

An die Stelle solchen Probierens mit all seinen Umwegen könnte heute schon fast überall das psychologische Experiment treten; so weit ausgebildet sind die Methoden für diesen Gegenstand. Tatsächlich ist in die Pädagogik heute ein exakt wissenschaftlicher Geist im Einziehen begriffen, nachdem diese Wissenschaft jahrhundertelang der Spielball der Spekulation gewesen ist. Aber leider ist die Verbreitung pädagogischen Wissens noch recht beschränkt, und unter all den vielen Menschen, die etwas zu lehren haben, sind es fast nur die Volksschullehrer, die die neuen Kenntnisse wirklich schon in die Praxis des Lehrens umzuwandeln begonnen haben. Sie stehen vor der schwierigen Aufgabe, einem jeden, auch dem Unbegabtesten das Notwendigste, was unsere Kultur verlangt, beizubringen, und die Not hat diesen Stand früher als jeden verwandten gelehrt, das Rüstzeug durch jeden Fortschritt, wo er auch auftauchte, zu verbessern.

Die Aufgabe des Musiklehrers mag in vielen Fällen keine leichtere sein. Man mag über die große Verbreitung des Musizierens in unserem Volke denken wie man will — in meinen Augen ist all das Schimpfen darüber lächerlich, denn ohne die breite Basis würde auch die Spitze der Pyramide unserer musikalischen Kultur nicht so hoch aufragen können —, wir stehen nun einmal vor der Tatsache, daß der Musiklehrer häufig genug sich einer Aufgabe gegenüber sieht, die der des Anfängerunterrichts an unbegabte Schüler der Volksschule nichts an Schwierigkeit nachgibt. Redet doch der Musiker eine Sprache, die manche Menschen kaum verstehen und doch so gern verstehen lernen möchten. Ich kann sie darum nicht tadeln, ich möchte auch so manches gern verstehen, was meiner Begabung verschlossen ist.

Aber abgesehen von diesen schwierigsten Fällen ist die Kenntnis von den physiologischen Grundlagen der Uebung und von den psychologischen Gesetzen ihres Ablaufs nicht nur für jeden Unterricht, sondern auch für das eigene Fortbilden von größter Bedeutung. Hört doch das Ueben bei keinem Musiker auf, solange er überhaupt ausübt, wie unsere Sprache so bezeichnend sagt. Was aber Uebung eigentlich ist, das wissen die Männer der Praxis gewöhnlich durchaus nicht oder sie haben Vorstellungen davon, die auf ganz falschen Voraussetzungen beruhen. Die neuere Psychologie hat hier wirklich etwas zu bieten, und ich will in einigen Aufsätzen versuchen, was über die Uebung im allgemeinen an neueren Erkenntnissen und Anschauungen vorliegt, auf das musikalische Gebiet zu übertragen.

Die Organe der Uebung. 1. Das Gehör.

Was übt der Musiker? Ohr und Hand wird wohl als treffende Antwort auf die Frage gelten. Wenn die Antwort eine kurze Umschreibung sein soll, dann kann man sie wohl gelten lassen, aber leider ist sie oft genug durchaus nicht in übertragenem Sinne gemeint. Hat man doch vor noch gar nicht so langer Zeit Untersuchungen über die Ohrgestaltung von Musikern angestellt, um allen Ernstes hier etwas Besonderes bei Musikbegabten herauszufinden.

Wir üben nicht unser Ohr, wir üben unser Gehör, und der Teil des dem Gehör dienenden Apparats, der gerade jeder Uebungsfähigkeit entbehrt, ist unser Ohr. Selbstverständlich gehört zur Musikauffassung ein gesundes Sinnesorgan, so gut wie zur Musikausübung gesunde zehn Finger notwendig sind, und wem das Sinnesorgan nicht zunächst die Bekanntschaft mit den Tönen und Harmonien vermittelt, könnte auf irgend einem anderen Wege nicht zur Tonkunst gelangen. Aber wie wenig es das Ohr ist, in dem wir den Angriffspunkt der Uebung zu suchen haben, das beweist schlagender als alle Ueberlegungen das Schicksal Beethovens, der völlig ertaubt nicht nur in einmal eingeschlagenen Bahnen weiter zu schaffen vermochte, sondern dessen gehörberaubtem Geiste sich noch ganz neue Wege auftaten, der kühnere und reichere harmonische Gestaltungen erfand, deren Klang er nicht mehr vernahm.

Das Ohr dient, wie jedes Sinnesorgan, der Umwandlung des Reizes, hier der Schallwellen, in die Form von Energie, die die Nerven dem Gehirn zuleiten. Es ist keineswegs etwa das Ohr, das aus Schallwellen schon Töne macht. Wenn der Gehörnerv in seinem Verlauf vom Ohr zum Gehirn irgendwelchen Reizungen ausgesetzt ist, so entstehen aus solchen zufälligen Reizen, die überhaupt nichts mit Schallwellen zu tun haben, dennoch Gehörstäuschungen, also doch Töne. Im Nerven aber können selbstverständlich Töne noch viel weniger entstehen als im Ohr, der Nerv hat nur die Aufgabe, den Reiz fortzuleiten, und Töne können erst dort werden, wo der Nerv hinleitet, im Gehirn.

Das Reich der Töne existiert nur in unserem Bewußtsein und ist damit gebunden an unsere Gehirnfunktion, denn wir kennen keine Bewußtseinserscheinung, die irgendwo und irgendwie anders in der Welt auftaucht, als durch die Arbeit unseres Gehirns. Draußen in der Welt da gibt es Geigen und Klaviere und die verursachen Bewegungen im Luftmeer. Aber das sind nicht etwa Töne, solche werden daraus nur in unserem Organismus, für den sie zu den Reizen gehören, die er mit Empfindung beantwortet.

Die Luft ist elastisch, d. h. wo sie in Bewegung gesetzt wird, entstehen ruckweise Stöße und Gegenstöße. Jedes in Bewegung gesetzte Luftteilchen setzt den Nachbar in Bewegung, kehrt aber selbst wieder an seine Stelle zurück. Alle in die Luft hineingegebenen Stöße aber pflanzen sich in ihr mit derselben Geschwindigkeit von etwa einem Drittel Kilometer in der Sekunde fort, ein kurzer Stoß macht also in derselben Zeit keinen längeren Weg als ein langer, ein noch so heftiger kommt nicht schneller an einen anderen Punkt als ein geringer. Es ist leicht, es sich klar zu machen, daß ohne eine dieser Folgeerscheinungen der Luftelastizität Musik nicht möglich wäre.

Wenn wir einen tiefen Ton hören, dann sind in der Luft lange, bei einem hohen kurze Wellen erzeugt worden, die sich aber beide mit derselben Geschwindigkeit zu unserem Ohr fortpflanzen, so daß also die kürzere Welle den Weg in mehr Einzelstöße zerlegt als die längere. Selbstverständlich dürfen aber auch zwei Geigen die Luft nicht schneller bewegen als eine.

Ob nun unser Ohr die Wellenstöße gewissermaßen zählt oder ob es die Länge der Wellen mißt, darüber könnte man streiten und hat man auch früher tatsächlich reichlich gestritten. Der Streit ist aber müßig, denn das Ohr analysiert wahrscheinlich auf Grund der physikalischen Erscheinung der Resonanz, die gleich abgestimmte schwingungsfähige Körper jeder Art mitschwingen läßt, und es scheint im Ohr die Einrichtung getroffen zu sein, daß jede Nervenfaser ihre Reize von kleinen Membranen erhält, die auf bestimmte Töne abgestimmt sind und nur mit diesen mitschwingen. Jedenfalls aber geht die Funktion unseres Ohres über diese Analyse der Wellenbewegung in dem uns umgebenden Luftraum nicht hinaus. Ohne unser Ohr würden wir von diesen Bewegungen der Luftteilchen, die im Weltganzen sicherlich eine recht harmlose zufällige Nebenerscheinung sind, nichts wissen, und es gibt zweifellos eine große Anzahl von Lebewesen, denen davon keine Kunde wird. Welche Tiere hören, das ist eine äußerst schwierige Frage, die in gewissem Sinne überhaupt nicht lösbar ist. Bedenken wir nur, was Hören ist. Ich höre, heißt soviel wie: meinem B e w u ß t s e i n sind gewisse Empfindungen gegeben, die wir Töne, Geräusche usw. nennen. Diese Empfindungen sind aber lediglich Besitz meines Bewußtseins, sie existieren in der Welt nirgends anders als in meinem Bewußtsein, und so selbstverständlich es ist, daß sie im Bewußtsein meines Nachbars ebensogut vorhanden sind als in meinem, so wenig können wir natürlich jemals mit Sicherheit aussagen, ob z. B. ein Fisch, wenn er schon auf Schallwellen irgendwie reagiert, wirklich Gehörsempfindungen hat.

Denn die Gehörsempfindung hat mit der Schallwelle nichts weiter zu schaffen, als daß diese den Reiz abgibt. Die Töne sind unser eigenster Besitz, sie sind organische Schöpfungen, an die Funktion unseres Gehirns allein gebunden und uns selbst gegeben als Bewußtseinserscheinungen.

Welch kindliche Vorstellung nun, daß wir mit unserem Ohr hören! Wir hören mit unserem Gehirn, und unser Ohr ist nichts weiter als der Vermittler zwischen der Luft draußen und unserem Geistesorgan auf der anderen Seite, in welchem in ewig rätselvoller Weise die mechanischen Vorgänge der Luft, allerdings vom Sinnesorgan schon in einer in Nervenenergie umgestalteten Form übermittelt, sich weiter verwandeln in Empfindungen, die unser Leben bereichern und verschönern, und die sich so weit von ihrem mechanischen Ursprung entfernen, daß wir ihn immer wieder vergessen über dem geistigen Gehalt, den die menschliche Kulturarbeit in jahrhundertelanger Entwicklung in die Form der Empfindungsverbindungen hineingegossen hat in Gestalt der Sprache und der Musik.

Unser Gehirn nimmt diesen reichen Gehalt der Geräusch- und Tonwelt aber nicht auf ohne eigene Arbeit, es muß den Reichtum selbst erwerben. Jedes Menschenkind muß sich ihn erst selbst zu eigen machen, es bringt nichts von den Schätzen mit zur Welt. So wie sich das Wasser aus dem inneren Ohr, das in den ersten vierundzwanzig Stunden des Lebens das Hören verhindert, verzogen hat, empfängt das Neugeborene Gehörseindrücke. Aber was können ihm diese seltsamen Empfindungen sagen? Alles, was an sein Ohr dringt, sind Geräusche, und das Kind reagiert zunächst nur auf deren Stärke. Es wendet den Kopf nach heftigen Schällen. Aber sofort fängt es an, zu üben. Wie aber kann es denn mit Nutzen üben? Wie kann es aus dem Meer von Geräuschen und Tönen irgend etwas herausheben? Da erfahren wir gleich, was Ueben ist. Das Kind empfängt gewisse Eindrücke immer wieder, und die sich recht oft wiederholen, bleiben im Gedächtnis haften, das Kind erkennt sie wieder. Selbstverständlich aber hätte ein einfaches Wiedererkennen keinen Nutzen weiter für das Kind, das Wesentliche ist vielmehr die Erfahrung, daß sich mit gewissen Schällen immer wieder bestimmte Eindrücke aus anderen Sinnesgebieten zusammenfinden, und in diesen Beziehungen besteht das erste Wissen des Säuglings so gut wie alles, was wir noch im Leben an Wissen erwerben.

Wird nun ein Leser noch daran denken, daß das Gehörorgan das Ohr ist? Im Ohr geschieht weiter nichts, als daß die einströmenden Luftwellen auf Nervenfasern übertragen werden. Dabei bestehen Einrichtungen, um die kompliziertesten Wellen in ihre Bestandteile zu zerlegen. Wahrscheinlich ist für jede Tonhöhe, die wir zu unterscheiden vermögen, eine Nervenfaser zur Verfügung. Ich darf jedoch nicht verschweigen, daß wir hier in ein Gebiet geraten, das der wissenschaftlichen Forschung noch manches Rätsel aufgibt. Was uns hier interessiert, steht aber fest. Das Ohr dient der Aufnahme und der Analyse der Schallwellen. Strittig ist, wie diese Zerlegung vor sich geht und wie weit sie im Ohr gedeiht.

Selbstverständlich ist die Analyse aber kein Erkennen, dieses ist Sache der Gedächtnisfunktion, und wenn der Musiker allmählich die Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen verbessert, also sein Gehör in dieser Richtung übt, so ist es durchaus nicht das Ohr, das verbessert wird. Es ist ganz unmöglich, die Funktion des Ohres so zu beeinflussen, daß eine Verbesserung seiner Fähigkeit der Tonanalyse dabei herauskäme. Dem widerspricht der ganze Aufbau des Organs. Es ist immer nur die Gehirnfunktion, das Gedächtnis und das Urteil, was verfeinert wird. Jeder Mensch hat ein Ohr, das ihn in den Stand setzen würde, das Höchste auf dem Gebiet der Tonunterscheidung zu leisten, und wenn es doch nur wenige gibt, die jede Tonhöhe erkennen oder die aus einem Zusammenklang die Töne heraushören, so ist der Grund immer nur im Gehirn zu suchen, das entweder in der Anlage oder in der Ausbildung nicht die höchste Leistung, die wir von

Begnadeten kennen, zuläßt. Hier sind die Unterschiede der Begabung allein zu suchen und hier ist auch der Ort, wo die Uebung des Gehörs allein angreifen kann.

2. Die ausführenden Organe.

Wir haben gesehen, daß das Ohr nicht übungsfähig ist. Und nun die Hände! Daß sie es nicht machen, darüber dürften eigentlich nicht erst viel Worte zu verlieren sein. Aber von einer theoretischen Erkenntnis bis zur Uebertragung in die Praxis ist für viele Menschen leider ein weiter Weg, und die Musiklehrer sind von dieser menschlichen Schwäche nicht freier als andere Sterbliche. Mancher aber von ihnen treibt gar Dinge, wonach an dem Vorhandensein einer richtigen Vorstellung, wie die Uebung der ausführenden Organe von statten geht, doch zu zweifeln ist.

Unsere Bewegungen werden ausgeführt von den Muskeln. Das sind stark elastische, mehr oder weniger dicke Stränge, die zwischen den in einem Gelenk beweglichen Knochen ausgespannt sind und indem sie sich verkürzen, die Punkte, an denen sie befestigt sind, einander nähern. Ein bestimmter Muskel kann daher immer nur dieselbe Bewegung, z. B. eine einfache Fingerbeugung, bewirken. Nur Abstufungen in der Stärke sind möglich. Daraus ist schon ersichtlich, daß die Tätigkeit des einzelnen Muskels bei allen Hantierungen und erst recht bei Kunstfertigkeiten nicht der Angriffspunkt der Uebung sein kann. Man mag das Muskelchen, das den Finger beugt, noch so viel üben, es wird immer nur bei seinem Beugen und Wiederloslassen verharren und nichts hinzulernen. Was bei solcher Uebung herauskommen kann, ist nur eine Kräftigung des Muskels, eine Erhöhung seiner mechanischen Leistungsfähigkeit, und in der kann ein Mensch es durch Ausdauer so weit bringen, mit seinem Fingerbeuger ein Zehnpfundstück zu heben, um sich in einem Varietétheater als Kraftmensch sehen zu lassen.

Aber mitnichten kann man es auf diesem Wege dazu bringen, eine Klaviertaste in gewünschter Stärke und Schnelligkeit anzuschlagen. Die Uebung feinerer Bewegungen ist etwas so Grundverschiedenes von der Gymnastik, die lediglich Stärkung der Muskelkraft erstrebt, daß zwischen beiden in mancher Beziehung sogar ein Gegensatz besteht. Es ist jetzt durch Experimente erwiesen, daß nach angestrengter körperlicher Tätigkeit feinere Uebungen, wie alle Kunstfertigkeiten, schlechter von statten gehen. Solche sind eben geistige Arbeit, und die wird durch vorangeschickte körperliche Ermüdung ebenso erschwert, wie wenn Ermüdung auf rein geistigem Gebiete herbeigeführt wird.

Merkwürdig ist es, daß so selbstverständliche Dinge immer erst experimentell festgestellt werden müssen, ehe sie beachtet werden, und daß es dann noch lange dauert, bis die, die es angeht, sie in die Praxis übernehmen. Man hat früher blindlings als Erholung von geistiger Arbeit körperliche empfohlen. Hergenommen ist dieser Rat von der erfrischenden Wirkung eines kleinen Spaziergangs, den man zweckmäßig einschaltet, wenn große Anforderungen an die geistige Leistungsfähigkeit gestellt werden. Aber das ist doch keine körperliche Arbeit von nennenswerter Größe, und jeder Mensch kann an sich beobachten, daß wenn er sich wirklich müde gelaufen hat, er geistig zu arbeiten ebensowenig fähig ist wie weiter zu laufen.

Für die Ausübung einer Kunstfertigkeit ist nun jede Gymnastik durchaus schädlich. Grobe Kraftleistungen werden in der Musikausübung nirgends verlangt, und die Ausdauer, die etwa die Bogenführung von der Muskelleistung fordert, kann man sich auch nur an der Uebung der Leistung selbst erwerben, nicht durch Kräftigung der Muskeln, indem man grobe Gymnastik treibt, die auf die Fähigkeit zur Ausführung fein abgestufter Bewegungen so ungünstig einwirkt. Man hacke einmal eine halbe Stunde Holz oder hantele mit schweren Hanteln bis zur leichten Ermüdung und nehme dann die Feder in die Hand. Selbst die so sicher eingeübte Schreibbewegung macht jetzt fühlbare Schwierigkeiten, und der Geiger wird schon gar keinen brauchbaren Ton hervorbringen.

Was die Leistung bei unsern Fertigkeiten hervorbringt, ist eben nicht die Kraft des einzelnen Muskels, sondern die Feinheit der Zusammenarbeit aller Muskeln, die die Finger und Hände in Bewegung setzen. Es kommt nämlich niemals im Leben eine Bewegung vor, die irgendein Muskel allein zustande bringt. Auch bei den scheinbar einfachsten Hantierungen sind immer eine Anzahl Muskeln beteiligt, deren Zusammenwirken in richtiger Reihenfolge und Abstufung den Ablauf der Gesamtbewegung zustande bringt. Niemals wird auch nur ein Finger gebeugt, ohne daß zum mindesten die Streckmuskeln mit in Tätigkeit treten, um ein Uebermaß der Bewegung zu verhindern. Aber das ist nicht alles. Es ist nötig, daß das ganze Glied in eine bestimmte Stellung gebracht und darin festgehalten wird, damit die Bewegung richtig ausfällt. Dazu gehören wieder noch weitere Muskeln mit weiter oben gelegenen Wirkungspunkten. Man kann behaupten, daß für die geringste Leistung einer Hand alle Muskeln des Arms bis zur Schulter in Anspruch genommen werden, ja daß darüber hinaus für die Feststellung des Körpers als Grundlage des Arms ein großer Teil aller Körpermuskeln in Tätigkeit treten muß.

Die Aufgabe der Uebung irgend einer Fertigkeit ist aber einzig und allein das Erlernen der richtigen Zusammenarbeit dieser vielen Kräfte, und diese Aufgabe kann selbstverständlich nur gelöst werden von der Stelle aus, die das Zusammenarbeiten leitet, nicht von den Muskeln selbst. Der Muskel tut nichts weiter, als daß er sich zusammenzieht. Das geschieht auf den Reiz hin, den er in ganz bestimmt abgemessener Stärke vom Gehirn aus empfängt. Der Vermittler ist ein Nerv, der den Muskel mit dem Gehirn verbindet. Nur auf die richtige Abstufung und Zusammenstellung der Reize, die den Muskeln zugehen, kann es dabei ankommen, der Muskel kann nichts weiter leisten als die Umsetzung des Reizes in mechanische Arbeit. Also geübt kann nur werden die Leistung des Gehirns bei dem Vorgang, und daß wir unsere Hände üben, ist ein höchst ungenauer Ausdruck, wir üben unser Gehirn.

Die Knochen, Gelenke und Sehnen vollends zu beeinflussen, ist ganz ausgeschlossen. In Musikerkreisen gibt man sich hierüber Täuschungen hin, die den Physiologen recht seltsam anmuten. Ein Gelenk kann natürlich nicht durch Uebung dazu gebracht werden, eine Bewegung zuzulassen, die ihm nicht angeboren ist. Wer nur den geringsten Einblick in die anatomischen Verhältnisse hat, wird auch gar nicht auf die Idee kommen, die Gelenke beweglicher machen zu wollen. Das wäre nämlich durchaus kein Gewinn, sondern würde die Sicherheit, auf die es ja allein ankommt, gefährden. Feinere Abstufungen kommen immer nur zustande durch das Zusammenwirken mehrerer Bewegungen, die gleichzeitig in verschiedenen Drehrichtungen ablaufen. Einige Gelenke lassen Bewegungen in verschiedener Achsenrichtung zu, wo das nicht der Fall ist, wird aber einfach das nächste Gelenk zu Hilfe genommen und die eine Drehung weiter oben ausgeführt. Wenn man auf dem Klavier den Anschlag durch das bekannte Hinweggleiten über die Tasten modifizieren will, so muß man dazu eine Bewegung des ganzen Arms im Schultergelenk ausführen. Eine andere Möglichkeit gibt es dafür nicht.

So wichtig die Kenntnis dieser Tatsachen im allgemeinen ist, so wenig halte ich es trotzdem für erforderlich, die Verhältnisse bei jeder Bewegungsform, die hier in Betracht kommt, im einzelnen zu erörtern. Ich bin der Ansicht, daß die Physiologie der einzelnen Bewegungen den Musiker wenig angeht, und die Sünden, die die Musiklehrer auf dem Gewissen haben, beruhen gerade auf einem angemaßten Urteil darüber, wie die Bewegungen ausgeführt werden sollen. Tatsächlich braucht man aber von der Art und Weise, wie die Bewegungen vonstatten gehen, keine Kenntnis zu haben, um sie richtig ausführen zu lernen. Das beweist schlagend unser Kehlkopf, den wir bei unsern Aus-

führungen doch ja nicht vergessen wollen. Wie man es anstellt, mit diesem Organ Musik zu machen, Tonschritte aus ihm erklingen zu lassen, davon braucht der Sänger nichts zu wissen, und da wir alle schon als Kinder Sänger sind, ohne eine Ahnung von dem Mechanismus des Kehlkopfs zu haben, so ist es klar, daß ein Bewußtsein von den Mitteln gar nicht vorhanden ist und bei der Ausführung in keiner Weise fördern kann. Die Kenntnisse darüber haben nur theoretischen Wert. Daß es ein paar kleine Muskelchen sind, die Spannung und Länge der Stimmbänder verändern, wissen meine Leser ja wohl. Daß aber die Uebung, die ihren Angriffspunkt nur im Gehirn hat, von dieser Kenntnis nicht im geringsten beeinflußt wird, ist selbstverständlich.

Auch hier vermag die Uebung an dem ausführenden Organ nichts zu ändern, sie lehrt nur das Organ brauchen, das wir fertig mit zur Welt bringen. Genau so ist es aber mit unseren Händen. Sie sind von der Natur mit so zahlreichen Muskeln ausgestattet, daß sie zu den wunderbarsten Leistungen gebraucht werden können. Aber jede einzige Leistung will gelernt sein. Nun sehen wir unsere Hände arbeiten, das Gehirn aber nicht, und die Verführung liegt nahe, den Angriffspunkt der Uebung in den Muskeln zu suchen. Die sind in Wirklichkeit nur blind gehorchende Maschinen, und üben heißt, die Maschinen lenken lernen. Daß lernen aber nur unser Geist kann, der von der Gehirntätigkeit abhängt, und nicht unsere Hände, bedarf doch keines Beweises.

Fast alles, was erzählt wird, von Anpassungen der Werkzeuge an ihre Aufgabe, gehört ins Fabelland. Die Sehnen und Bänder sind so stark elastisch, daß sie von noch so häufigen und noch so starken Zerrungen keine dauernde Dehnung erfahren. Die Erfahrungen am vierten Finger beim Klavierspiel sprechen da eine deutliche Sprache. Der Finger ist nun einmal von Natur wenig auf selbständige Bewegungen eingerichtet und da hilft kein künstliches Mittel. Es ist nichts anderes erreichbar als das geringe Maß von Selbständigkeit, das vorhanden ist, so viel als möglich auszubilden. Welche kläglichen Erfolge die tatsächlich früher versuchten operativen Eingriffe, die den Finger beweglicher machen sollten, gehabt haben, ist in Musikerkreisen wohl bekannt. Es ist nicht gelungen, die Natur zu verbessern, so wünschenswert das in diesem Falle wäre. Denn hier wird wirklich etwas verlangt, worauf das Organ nicht eingerichtet ist. Glücklicherweise ist das ein Ausnahmefall, und die Uebung braucht für gewöhnlich auf eine Umgestaltung der Organe durchaus nicht hinzuarbeiten. Wir werden im folgenden Aufsatz sehen, wie weit gesteckt die Grenzen der Uebungsfähigkeit dort sind, wo ihr einziger Angriffspunkt liegt, in unserem Gedächtnis, dem wir allein den Erwerb aller Kunstfertigkeiten verdanken.

Mozarts a moll-Rondo.[1]

Von WILLIAM WOLF (Berlin).

DAS a moll-Rondo Mozarts für Klavier wird unter seinen Klavierwerken stark bevorzugt, es ist fast das einzige Klavierstück dieses Meisters, das die Pianisten in ihren Konzerten spielen. Der Grund hiervon ist nicht nur sein ernster, schwermütiger Stimmungsgehalt, wodurch sich das Stück von den meisten, frohsinnigen Klavierwerken Mozarts abhebt und auf die Beethovensche Stimmungswelt hinweist, sondern auch die deutliche, ja frappant wirkende Wahrnehmung, daß sich in diesem Musiksatze ein reicher, mannigfaltig wechselnder Gefühls p r o z e ß abspielt. Dies wird von allen, die dem Werkchen nähertreten, gefühlt; eigentlich e r k a n n t, d. i. in den einzelnen Stimmungsphasen und ihrem inneren Zusammenhang begriffen ist es wohl noch kaum von jemandem; dieses Erkennen zu erschließen ist der Zweck der folgenden Ausführungen.

Wir haben uns zunächst mit der F o r m des Stückes zu beschäftigen. Sie ist die typische Form des Rondos. Leider ist noch immer die Anschauung weit verbreitet, es seien die „Formen“ in der Musik (Liedform, Rondoform, Sonatenform usw.) etwas vom Inhalt Getrenntes, sie seien gleichsam von alters her zugerichtete Gefäße, worin man musikalische Inhalte gießen könne; man habe diese Formen aufgestellt, weil sie hübsche, architektonisch wohlgegliederte Anordnungen für den Musikinhalt gäben. Wer die bezüglichen Partien meiner Musikästhetik [1] mit Nachdenken liest, dürfte anderer, besserer Meinung werden. Die Anordnungen, welche die Musikformen vorschreiben, sind keine äußerliche, willkürliche, auch keine bloß sinnlich-schöne Dispositionen, sondern es sind Anordnungen des G e f ü h l s l e b e n s, es sind die Gefühlsfolgen, die ein seelischer Prozeß infolge der L e b e n s g e s e t z e d e s G e f ü h l s durchmacht; denn wenn die Musik Darstellung des Gefühlslebens ist, so muß sie das Gefühlsleben nicht nur seinem Inhalte nach, sondern auch gemäß der Folge seiner Entwicklungsstadien — d. i. eben die „Form“ — treu wiedergeben. Nun liegt zwar der Einwand nahe: jedes spezielle Gefühl habe doch seine eigene besondere Form der Entwicklung, wie könne man all dieses Unendliche in ganz wenige Schemata bringen! Aber dieser Einwurf beruht auf einer irrigen Anschauung. Wie es auf allen Gebieten des Daseins gewisse a l l g e m e i n e Prinzipien gibt, die allen Einzelfällen, unbeschadet ihrer Verschiedenheit, g e m e i n s a m sind, so auch im Gebiete der Gefühlswelt. Die zahllose Mannigfaltigkeit der Gefühlserscheinungen gruppiert sich, trotz der jedesmaligen Verschiedenheit im einzelnen, bezüglich der g r o ß e n A n o r d n u n g s g e s e t z e nur in wenige allgemeine Gattungen, und das sind jene, welche sich in der Musik durch die „Formen“ ausprägen. Die Formen sind also H a u p t g a t t u n g e n d e s G e f ü h l s. Sie sind demzufolge unter sich c h a r a k t e r i s t i s c h v e r s c h i e d e n, und somit geht es auch nicht an, daß ein Tondichter, der in Wahrheit ein solcher sein will, seinen seelischen Inhalt beliebig in die eine oder die andere Form gieße, wie man materielle Inhalte gleichgültigerweise dem einen oder andern Gefäß anvertrauen kann, sondern jeder spezielle Inhalt verlangt die Form seiner Gattung.

Die Heroen der Musik sind nicht allein dadurch „Genies“ d. i. höchste Kunstkapazitäten, daß sie außerordentlich Schönes erschaffen haben, sondern auch dadurch, daß sie mit unfehlbarem Tiefblick Wahres geschaut und offenbart haben, d. i. daß sie Seelenkündiger sind, das menschliche Herz kennen, seine tausendfachen Regungen, sowohl in ihren Anfängen als auch in ihren E n t w i c k l u n g e n kennen; sie finden daher mit zutreffendem, feinstem Instinkt für jedes Seelengemälde, für jedes ihnen auftauchende „Thema“ die rechte, die innerlich wahre musikalische „Form“. So empfand Mozart bei seinem Thema unzweideutig, daß es jener Gattung von Stimmungen angehöre, die sich in der Form des R o n d o s entfalten.

Sprechen wir nun von dieser Rondoform. Es stehen sich unter den musikalischen Formen als Hauptgegensätze Sonatensatz und Rondo gegenüber. In den Sonatensatz ergießen sich alle solche Gefühlsinhalte, in denen S t r e b e n, V o r w ä r t s d r ä n g e n der Grundzug ist, denn in der „Sonaten“form ist fast nirgends ein Abschluß, ein Ruhepunkt, sondern rastlos drängt ein Musikgedanke in den andern fort; man kann diese Form als die der „aktiven“ Seelenstimmungen bezeichnen. Im Rondo hingegen ist der Grundzug nicht Fortstreben, sondern V e r w e i l e n, sich im Gegenwärtigen ergehen, das einzelne Gefühlsmoment auskosten und dann erst ruhig zum anderen Gefühlsmomente weiterschreiten; denn im Rondo runden sich die einzelnen Gedankenpartien zu vollen Sätzen ab und

[1] Dieser Artikel leitet die Reihe ästhetisch-pädagogischer Aufsätze ein, die im allgemeinen unter der Rubrik „Für den Klavierunterricht“ in der „N. M.-Ztg.“ erscheinen. Red.

[1] „Musikästhetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung.“ Verlag Carl Grüninger in Stuttgart.

endigen meist in Ruhepunkten; das Rondo ist die Form der „passiven“ Seelenstimmungen [1].

Das Thema des Mozartschen a moll-Rondo ist melancholischer Stimmung. Die Melancholie ist eine Art des schmerzlichen Gefühls, welche mit einem Zustande der Passivität im Gemüte verknüpft ist. Eine heftige schmerzliche Erregung facht in der Seele das Bestreben energischer Abwehr an, läßt einen Kampf sich entspinnen — hier ist Aktivität im höchsten Grade und solche Inhalte werden sich daher stets in der Sonatenform aussprechen. Die Melancholie dagegen ist eine weiche Art des Schmerzgefühles, ja das Getragenwerden und Sichwiegen auf den Wellen dieses milden Leides hat sogar ein gewisses Genuß-element in sich, jene Goethesche „Wonne der Wehmut“ — daher hier kein Aufruf zum Kampf, sondern ein ruhiges Uebersichkommenlassen der Gefühlswallungen, ja ein Sichergehen darin — also Passivität, und die Form der Musikaussprache die Rondoform. Das schließt nicht aus, daß an einzelnen Punkten das Schmerzgefühl sich bis zur Heftigkeit verstärkt und daß so innerhalb der Rondogestalt sonatenartige Partien entstehen; keine Form wird bei innerlich wahrer Behandlung mit harter Einseitigkeit durchgeführt; analog dem eben Gesagten zeigen auch die Sonatensätze der Meister hie und da Ruhepausen des Strebens, verweilende Momente, also rondoartige Partien.

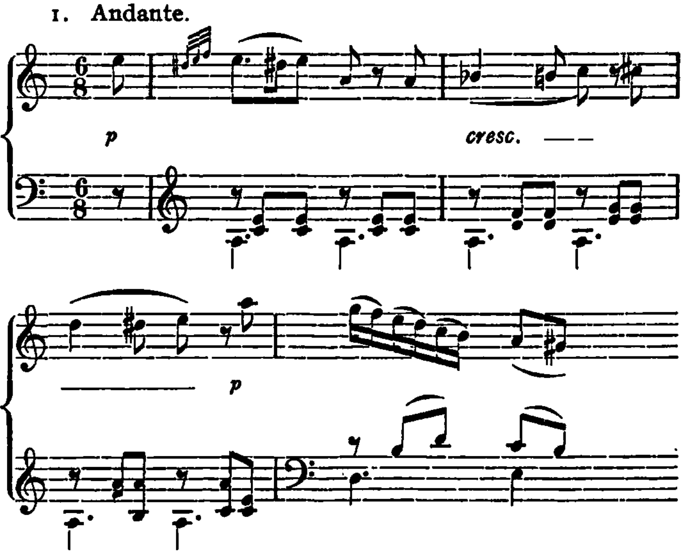
Die Einzelgliederung der Rondoform besteht in Folgendem. Es spricht sich zunächst ein „Hauptsatz“ aus, d. i. der Themagedanke entwickelt sich zu einem runden Satz, welcher gewöhnlich in sich bereits in drei Abteilungen gegliedert ist: „Vordersatz, Mittelsatz, Nachsatz“; der „Mittelsatz“ bildet eine kurze Abschweifung gegenüber dem Vordersatz, der „Nachsatz“ aber bringt den Themagedanken wieder; es entsteht also ein kleiner Kreislauf. Nach dem Hauptsatz tritt der „Seitensatz“ auf, der einen neuen Gedanken bringt und diesen ebenfalls zu einem „Satz“ erweitert; hieran knüpft sich aber ein Uebergang, der wieder zum „Hauptsatz“ zurückführt — somit schließt sich nun ein größerer Kreislauf (rondo = „Rundgang“). Hiermit kann das Rondo bereits zu Ende sein. Drängt aber die Gefühlströmung nach einem Weiteren, so tritt jetzt ein „zweiter Seitensatz“ auf, wieder mit einem neuen Themagedanken, der sich satzmäßig entfaltet, und hierauf wiederum eine Rückkehr zum Hauptsatz, so daß zum zweitenmal ein größerer Kreislauf sich vollzieht. (Es gibt noch eine Ausweitung des Rondos zu einem dreimaligen Kreislauf, welche Form uns aber für den vorliegenden Fall nicht interessiert, da Mozarts Werk die mit zweimaligem Rundgang hat.) Alle diese Einzelgliederungen sind auf den Lebensgesetzen des Gefühls begründet; der Nachweis hiervon würde uns aber zu weit führen; wir wollen uns damit begnügen, die Grundzüge der Rondoform nochmals in einer schematischen Aufstellung anschaulich zu machen:

Hauptsatz | I. Seitensatz, Uebergang zum | Hauptsatz | II. Seitensatz, Uebergang zum | Hauptsatz ‖.
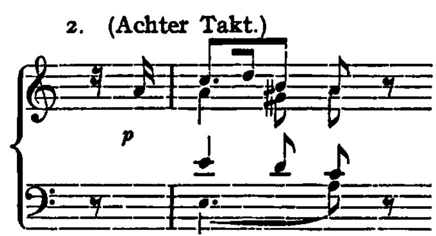
Noch ist zu bemerken, daß nach dem Abschlusse der Form eine freigestaltete Partie als „Anhang“ (Coda) auftreten kann, was auch in dem Mozartschen Werke der Fall ist.

Mozart hat, wie wir aufgewiesen haben, aus sicher leitendem Empfinden für sein Thema die Rondoform gewählt. Was ihn aber als tondichterisches Genie, als — wie wir es vorhin ausdrückten — „Seelenkündiger“ in noch weit hellerem Lichte strahlen läßt, das sind die im höchsten Grade bewundernswürdigen Einzelzüge dieses Tonwerkes und ihre tief psychologisch-begründete Folge; auf dieses innere Gewebe wenden wir nun unsere Betrachtung. Bei seiner wunderbar reichhaltigen Nuancierung und Differenzierung der Stimmungen und der merkwürdigen Knappheit im Ausdruck der einzelnen Nuancen ist man versucht, nicht einen Aufsatz, sondern ein Buch über das äußerlich so wenig umfangreiche Tonstück zu schreiben; da Beschränkung geboten ist, so wird meine Analyse nur an einzelnen Stellen eine detaillierte, an den meisten eine mehr summarische sein.
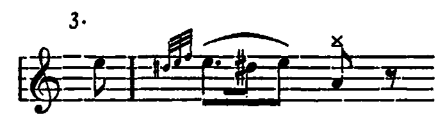
Die sanft-traurige Melodie des Themas, die sich bald in schmerzlicher Chromatik hebt, bald milder wieder hinabfließt,



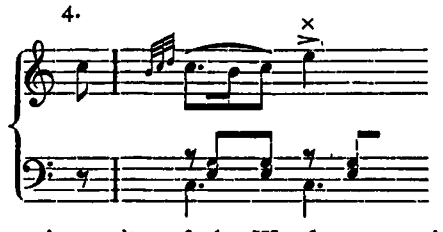
bildet sich zu achttaktigem Vordersatz aus, der mit der gleichen sanften Traurigkeit, wie sie der Anfang zeigte, schließt:
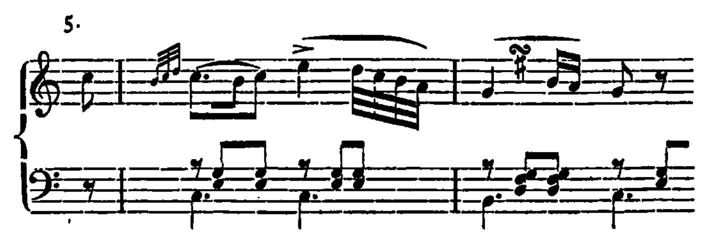


Bei jeder schmerzlichen Erregung, ob milder, ob herber, ist es naturgemäß, daß die Seele bald nach einem befreienden Gedanken greift. So sehen wir sofort im „Mittelsatz“ einen solchen eintreten, und wir können fast im wörtlichen Sinne sagen, daß wir ihn eintreten „sehen“, denn in geradezu plastischer Weise zeigt uns das Tonbild die Umkehr der Stimmung. Es wird nämlich der Themagedanke wieder angeschlagen, aber statt in Moll in der verwandten Durtonart (C dur) und während er im Vordersatz auf einen tieferen, kurzen Ton matt hinabfiel:



hebt er sich hier auf einen höheren Ton hinauf, der fest stehen bleibt:
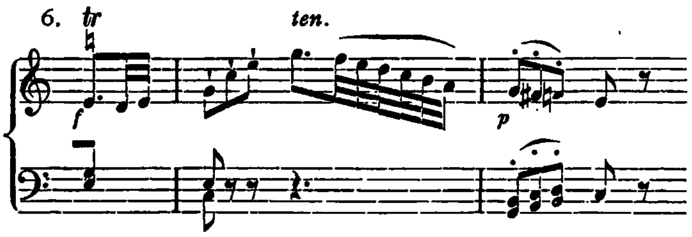


und welcher eine weitere frohe Wendung aus sich hervorfließen läßt:
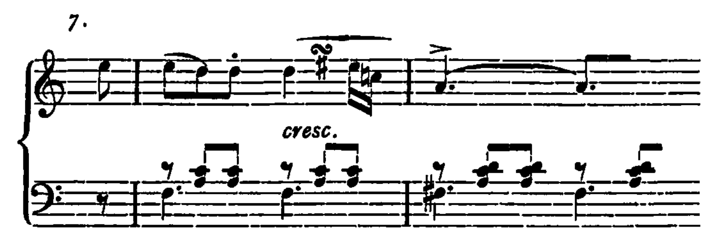


[1] Wer sich ausführlicher über die Charaktere der beiden Formen aufklären möchte, der sei auf den Absatz S. 150—152 des II. Bandes meiner Musikästhetik hingewiesen.

Dieses gewonnene Frohgefühl erzeugt freudigen Mut, der sich prägnant (siehe 6) durch den dreinfahrenden Triller, den aufblitzenden Akkord und den kräftigen Hinunterlauf ausdrückt; dieser Lauf mündet in milde chromatische Portatos, die das Gefühl des Erlöstseins wiedergeben.



Wie nun das wohlige und freudige Stimmungselement sich weiterspinnt und steigert, sei nur durch die nächsten anderthalb Takte mit ihrem sprechenden Ausdruck angedeutet:



Die Steigerung geht bis zu freudvollem Wirbel eines forte-Trillers, der den Schluß des Mittelsatzes herbeiführt. — Die schwermütige Anfangs- und Grundstimmung jedoch kann durch diese erste Ausbiegung in tröstliche Gedanken, mögen sie sich auch bis zu einem hellen Freudenmoment verstärken, keineswegs auf die Dauer verdrängt werden. Diese Grundstimmung wird vielmehr nicht nur bald wiederkehren, sondern sie wird durch noch viele andere, längere und stärkere Phasen der Erhebung nicht besiegt werden, sie wird sich nach jeglicher Abbiegung immer wieder, zum Teil in verschärftem Grade, geltend machen. Denn die melancholischen Stimmungen gehören zu jener Art, deren zähe Dauer bewirkt, daß sie zumeist durch Gegenstimmungen überhaupt nicht völlig vernichtet werden können, sondern sich erst nach langen Schwankungen in sich selbst auflösen, wenn die Kraft ihrer Gefühlströmung aufgezehrt ist, wenn sie sich ausgelebt haben. Von dieser Beschaffenheit ist, wie sich zeigen wird, auch die Stimmungsentwicklung in dem Mozartschen Werk. Was zunächst den gegenwärtigen Punkt betrifft, so kehrt, nach einem kurzen Uebergang, mit dem „Nachsatz" das Thema in seinem ursprünglichen Charakter wieder und spinnt sich in gleicher Weise wie zu Anfang aus, nur schon hier mit Verschärfung der Stimmung, indem die Melodiewendungen durch sogen. „Variierungen" in bewegtere und schmerzvollere umgewandelt sind. — Hiermit ist der „Hauptsatz" geschlossen.

(Schluß folgt.)

Tonsetzer der Gegenwart.

Paul Juon.

MIT der Herrschaft der programmatischen Instrumentalmusik geht es zu Ende. Die Ueberzeugung, welcher diese Musik das Dasein verdankte — die Ueberzeugung nämlich, daß die reine, die sogen. absolute Musik nach der Neunten Symphonie nicht mehr imstande sei, das immer reicher werdende moderne Gefühlsleben auszudrücken und daß infolgedessen ein Programm nötig wäre, das alle musikalischen Kühnheiten bestimmen, erläutern und rechtfertigen müsse — diese Ueberzeugung verliert täglich an Kraft. Gerade der modernste unter den Musikern, *Max Reger*, ist dabei, sie zu entkräften. Denn er, Reger, geht nicht vom Programm, sondern von reinmusikalischen Formen aus, und zwar von Formen, die die glorreiche Vergangenheit der deutschen Musik geschaffen hat. Er schließt sich also der Vergangenheit, der Tradition, an; schafft aus dem Alten etwas Neues und stellt die Folgerichtigkeit in der Entwicklung der deutschen Musik (die „Folgerichtigkeit", die von der Programmusik aufgehoben wurde) wieder her. Er zeigt ferner: daß alle Ideen, Kühnheiten, Kompliziertheiten und selbst Extravaganzen der Programmusik innerhalb reinmusikalischer Formen nicht bloß möglich sind, sondern sogar an Intensität und Wahrheit des Ausdrucks gewinnen; eben weil sie aus der Musik selbst (nicht von außen, vom Programm) herkommen und sich in musikalisch geordneter Form kundgeben. Denn eine Kunst — es ist eine alte Wahrheit — wirkt um so reiner, stärker, tiefer und befreiender, je strikter sie sich in ihren natürlichen Grenzen hält. Während in der Kompromißform der Programmusik sich Programm und Musik gegenseitig umbringen oder sich zum mindesten einander beschränken. Und so kann der Niedergang der Programmusik nichts anderes sein, als eine Folgeerscheinung der von neuem aufstehenden „musikalischen" Kraft in Deutschland. Reger nun ist der Bahnbrecher für alle Musiker (deren Zahl sich gerade unter den jüngsten mehrt), die auf Grund einer logisch-musikalischen Form (ohne äußere, programmatisch-begriffliche Hilfe) das moderne Gefühlsleben zum Ausdruck bringen. Zu diesen Musikern gehört Paul Juon.[1]

* * *

Juon ist Russe von Geburt. Er kam in Moskau am 8. März 1872 zur Welt.

Ehe er sich mit einem ernsthaften Studium der Musik befaßte, hatte er bereits die Schule durchlaufen und eine Grundlage zu allgemeiner Bildung gelegt. Danach verlangte es ihn zunächst, sich auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion zu betätigen: er wollte Geiger werden. Allein bald fühlte er produktive Quellen in sich rauschen, und es ereignete sich, daß er den Kompositionsunterricht bei Tanejew und Arensky liebergewann als die Geigenstudien unter dem berühmten Hrimaly. So entschied er sich nach fünfjährigem Besuch des Moskauer Konservatoriums endgültig für den Komponistenberuf, von dem er eine so große Meinung hegte, daß er der Lehrjahre noch nicht genug glaubte und nach Berlin ging, um sich unter Woldemar Bargiel weiterzubilden. Mit welchem Erfolg dies geschah, beweist die Tatsache, daß er nach zwei Jahren das Amt eines Theorie- und Violinlehrers am städtischen Konservatorium in Baku annehmen konnte. Doch welche Enttäuschung! In Berlin hatte er die ungeheuer vielseitigen Anregungen des europäischen Musiklebens empfangen ... dort, in dem einsamen Baku — welche Misere. Um sich vor geistigem und seelischem Hungertod zu retten, kehrte er an die reiche Tafel Berlins zurück. Er ließ sich als Theorielehrer und schaffender Künstler nieder und hat dergestalt bis heute gewirkt.

* * *

Juon hat sich zum Vorbild seines künstlerischen Schaffens besonders einen deutschen Meister gewählt: Johannes Brahms. Es war eine Wahl aus Liebe. Aber Juons Natur und Talent sind nicht schwächlich genug, um für immer in eine große Persönlichkeit unterzugehen. Als er sich Brahms hingab, brauchte Juon deshalb nicht zu fürchten: etwas zu verlieren, sondern er durfte hoffen: viel zu gewinnen. Und diese Hoffnung ist in Erfüllung gegangen.

Ohne die Sonne kann die Erde nichts hervorbringen. Trotzdem gibt die Sonnenkraft nur den Impuls, die Schaffensfreude; was alles die Erde dadurch angefeuert wird zu produzieren, ist ihr eigenes mühsames Werk. In diesem Sinne steht Brahms in der Mitte von Juons Künstlerdasein als licht- und lebenspendende Sonne. Er hat die Natur Juons zum Blühen erweckt. Der volle, dunkelfarbige, weit und eigentümlich figurierte Klaviersatz, die rhythmischen Verschiebungen, die lakonische Art der Themenbildung, die Form des sich schwer und langsam aufringenden Adagios, die sich auf klassischem Piedestal frei erhebende Gestalt der Sonatensätze — in allen diesen Brahmsschen Eigenarten fand Juon die tauglichsten Mittel, die eigenen Schätze seines Innern zu heben. Aber als den eigentlichen ästhetischen Gewinn holte er sich aus dem Studium der Brahmsschen Musik die Klarheit seiner Form und die Präzision seiner Ausdrucks-

[1] *Anm. der Red.* Wir können unserm Herrn Verfasser in dem, was er über die Programmusik sagt, nicht beistimmen. Erstens scheint sie uns nicht aus der Not hervorgegangen zu sein, etwa deshalb, weil die sogenannte absolute Musik sich in ihren Ausdrucksmitteln erschöpft hätte, sondern vielmehr hat sie ihr Dasein, wie alle echte Kunst, einem positiven, schöpferischen Drange zu verdanken. Der Genius — von seinem Werke allein aus dürfen wir natürlich abschließend urteilen — hat für die ihn beseelenden Ideen die allein entsprechende „Form" finden müssen, und hat sie gefunden. Nichts dünkt uns unfruchtbarer, als die glücklich vergrabene Streitaxt wieder hervorzuholen und mit dem Rufe: „Hie absolute — hie Programmusik" den alten Kampf wieder von neuem zu beginnen. Und Reger als Gegenkaiser? Die Schatten der Zeiten Brahms-Wagner wollen wir lieber nicht von neuem heraufbeschwören. Gar im Jahre Liszts! Die große künstlerische Persönlichkeit allein stellt die Gesetze auf und — erfüllt sie: Je reicher und mannigfaltiger die Formen, um so besser!

weise. Etwas, das für ihn von allerhöchster Wichtigkeit war. Denn es regte sich in ihm ein fast dionysisch bewegtes, exotisch-pikantes Gefühlsleben, das er aus seiner russischen Heimat mitführte. Er hätte vielleicht wilde, verworrene Sachen geschrieben, hätte er nicht Brahms im besonderen und die deutschen Musikformen im allgemeinen gehabt, mit deren Hilfe er das Chaos bändigen und gestalten konnte. Daß ihm das gelang, spricht für seinen künstlerischen Charakter so gut wie für seinen moralischen. Aus seiner Musik schaut ein gefesteter, sittlicher Mensch heraus. Es heißt das etwa so viel wie: daß sie kein leeres Tonspiel, keine „absolute" Gaukelei mit Luftschwingungen ist, sondern Dichtung. Eine Dichtung vom Kampf des guten, nach Licht und Schönheit verlangenden Menschen mit den in die Finsternis hinabziehenden Mächten.

* * *

Ein Meister der traditionellen Form ist Juon, kein Sklave. Fast ein jeder seiner Sonatensätze unterscheidet sich durch irgendeine formale Eigentümlichkeit vom andern (obwohl die Sätze sich im großen und ganzen einem allgemeinen Schema einfügen). Mit Vorliebe gibt Juon statt zweier Hauptthemen deren drei, die untereinander in einem inneren organischen Verhältnis stehen. Denn die zweiten und dritten Themen (die „Gesangthemen") werden manchmal aus dem ganzen Anfangsteil des Satzes geschöpft, zuweilen direkt aus dem ersten Hauptthema, das dann gleichsam seine lyrische Verklärung in den beiden andern Themen empfängt. Der letzte Fall scheint mir ein besonders geistreicher formaler Zug zu sein. In beiden Fällen jedoch wird die Einheit und Dichtigkeit des musikalischen Organismus ungemein gefördert. Da Juon mit der „thematischen Arbeit" gleich von vornherein zu beginnen pflegt, so fallen seine „Durchführungsteile" in der Regel verhältnismäßig kurz aus. Sie verlieren an Länge und Breite, nichts indessen an innerem und an technischem Gewicht. Auf kunstvolle und lebendige Weise wird in ihnen das thematische Material konzentriert und ausgebeutet. Den kritischen Zuhörer werden sie durch ihre fein geordnete Unordnung ergötzen, den naiven Zuhörer durch die Buntheit ihres Ausdrucks. Gelegentlich schmelzen Durchführungsteil und Wiederholungsteil (Reprise) in eins zusammen. Auf weitere formale Einzelheiten brauchen wir nicht einzugehen. Es sollte nur angedeutet werden, daß Juon das Gerippe der traditionellen Form nicht handwerksmäßig bekleidet mit Musik, sondern daß er sich im einzelnen dieses Formgerippe zurechtbiegt nach seinem jeweiligen psychologisch-musikalischen Bedürfnis. Daß er also individuell, charaktervoll und aus dem Innern heraus gestaltet. Daß es immer die besondere Seele seiner Musik ist, die sich ein passendes Haus baut. Es sollte angedeutet werden, daß man auch heute noch in einem freien, modernen Sinne musikalische Kunstwerke schaffen kann, ohne sich wider die überkommenen Formen zu verschwören. Aus dem Alten (nicht aus der Luft) ... das Neue. Juon hilft (mit vielen andern) an der Vollendung der Brücke, die vom alten Ufer (über die unruhigen Wasser der Gegenwart) zum neuen hinüberführt.



PAUL JUON.
Atelier Wertheim, Berlin.

* * *

Die Musik Juons ist voll von offenkundigen und heimlichen Tanzrhythmen. Wieder ganz modern. Man denke nur an die (freilich verschieden gearteten) bizarren Reize der Regerschen und Straußschen Musik. Was sind sie? Sie sind bunte Lichtspiele, übermütige tolle Taten der künstlerischen Phantasie, die ihr Daseinsrecht zu wahren sucht inmitten des harten, nüchternen, unbefriedigenden Lebens der Gegenwart. Dieser phantastische Galgenhumor (aus Mangel — nicht aus Ueberfluß — an Freude und Schönheit im täglichen Leben) ist charakteristisch für die moderne Musik. Er erklärt zum guten Teil ihr seltsames Helldunkel; aber auch ihren äußerlichen Glanz und ihre exzentrische Stimmung. Daß Juon ihn durch Tanzrhythmen von einer gewissen exotischen Pikanterie ausdrückt, ist ihm eigentümlich. Ueberhaupt ist Juon im Rhythmus erfinderisch und apart. Er liebt die ungeraden Taktarten, und er liebt den Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt. Wobei er sich gelegentlich allerdings bis zum verstandesmäßigen, musikalisch nicht vollwertigen Experiment verirrt. Im wesentlichen jedoch lebt die moderne Unrast in diesen seinen Rhythmen kraftvoll auf.

Seine Modulation ist dagegen einfacher und noch am meisten von der Brahmsschen abhängig. Erst in seinen letzten Werken fängt Juon an, die Modulation zu erweitern, zu modernisieren, sie gewissermaßen mit der Mannigfaltigkeit und Kühnheit seiner Rhythmen in Uebereinstimmung zu bringen und somit sein Werk auch in dieser Hinsicht immer mehr zu vereinheitlichen.

Der melodische Ausdruck, die melodische Linienschönheit gelingen ihm am glücklichsten in der Elegie, im Adagio. Hier erreicht er fast eine Regersche Tiefe. Hier ähnelt er auch Reger darin, daß seine Themen oft wie ein schwermütiges, edles altes Volkslied anheben. Im Gegensatz zu diesen lyrischen Intimitäten steht eine Gesangsweise von sentimentalischer, effektvoller Breite, deren Juon gleichfalls mächtig ist und als deren Modell man ungefähr das zweite Thema des ersten Satzes aus Tschaikowskys pathetischer Symphonie ansehen könnte.

* * *

Lieder hat Juon bisher nur wenige komponiert. Er zeigt sich auch in ihnen vor allem als Musiker. Er gestaltet sein Lied zu einem zusammenhängenden musikalischen Kunstwerk, zu einer geschlossenen Form; niemals besteht es aus einer losen, improvisatorisch anmutenden Reihenfolge von musikalischen Wort- und Szenenschilderungen. In Juons Liedern dominiert demzufolge die Gesangmelodie, der sich eine diskret charakterisierende, dabei sinnvoll gearbeitete Begleitung anschmiegt. Bedingung für diese Art von Liedkomposition ist: daß der Text nur einfache, elementare Gefühle und Bilder enthält. Dieser Bedingung entsprechend, wählt sich Juon seine Gedichte. Doch wählt er zumeist solche, die aus romantischer Anschauung, aus der Märchenwelt hervorgegangen sind. Für romantische Träumerei, die die Wirklichkeit farbig verschleiert und die Regungen der Seele in schöne Bilder und reizvolle Phantasiegestalten kleidet, ist Juon empfänglich. Ja, er braucht nicht erst der Gedichte zu harren, daß sie die romantische Sehnsucht in ihm erwecken. Denn sie ist in ihm (heimlich) ununterbrochen rege; sie schafft sich Ausdruck in vielen seiner kleinen Klavierstücke; sie mischt sich in seine größeren, von einem (sozusagen) modernen Intellekt beherrschten Instrumentalstücke. Freilich — in die gewaltigen Tiefen der Mystik führt sie ihn nicht hinab. Die herbe, der Erde und dem Tag zugewandte Natur Juons schreitet nicht weiter, wo sich das Klare, Feste vom Geheimnisvollen und Fließenden scheidet.

* * *

Von Juons Werken liegen gedruckt vor: kleinere und größere Klavierstücke für zwei Hände, darunter die Sonatine op. 47 und die „Miniaturen" op. 48. Klavierstücke für vier Hände. Ferner Stücke für ein Streichinstrument und Klavier, wie die Violinsonate op. 7 und die Bratschensonate op. 15 mit ihrer interessierenden Mischung von Brahms und Juon. Sodann mehrsätzige Kammermusikwerke für verschiedene instrumentale Zusammensetzungen — vom Trio bis zum Oktett —, aus deren Reihe sich das glänzende, reife „Trio-Caprice" (nach „Gösta Berling") op. 39 hervorhebt. Endlich die Lieder op. 13 und 21.

Orchesterkompositionen: Symphonie in A dur, op. 23; Kammersymphonie op. 27 (für Oboe, Klarinette, Fagott,

Horn, Streichorchester und Klavier); eine symphonische Fantasie über dänische Volkslieder, genannt „Vaegtervise" („Wächterweise"); eine Serenade, op. 40 (für 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Pauken und starkes Streichorchester); ein Violinkonzert op. 42 und ein (in Budapest erfolgreich aufgeführtes) Tanzpoem „Psyche". Man sieht: es ist ein weites Feld der Musik, das Juon kultiviert hat. Seine starke, sichere Arbeitskraft hat ihm mannigfaltige und köstliche Früchte eingebracht. Aber rastlos schafft er fort — immer größerer Vervollkommnung entgegen. Der unzufriedene Künstlergeist treibt ihn aufwärts. Und das ist gut. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." **Georg Gräner (Berlin).**

Deutsche Geigenbauer unserer Zeit.

II. Giuseppe Fiorini in München.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

WIE in der Skizze über die Geigen auf der Turiner Weltausstellung bereits angekündigt wurde, wollen wir diesmal dem Leben und Schaffen des Geigenmachers Fiorini in München eine eingehendere Betrachtung widmen. Wir rechnen Fiorini zu den deutschen Geigenbauern. Zwar ist er von Geburt wie von Schule (in seinem Fach) Italiener. Aber sein langjähriges Wirken in Deutschland, seine Zugehörigkeit zum Verband deutscher Geigenmacher berechtigen uns, ihn jedenfalls in gewissem Sinne zu unseren Meistern zu zählen. Er selbst rechnet sich sowohl zu den deutschen wie zu den italienischen Geigenmachern und hat darum in Turin bei der Kollektivausstellung des Verbandes deutscher Geigenmacher wie auch in der italienischen Abteilung „Italiener im Ausland" seine Instrumente zur Schau gestellt.

Wenn ich sage, daß Fiorini heute zu den besten in Deutschland wirkenden Meistern seines Faches, ja zu den besten der zeitgenössischen Künstler überhaupt gehört, so spreche ich damit nicht nur meine eigene Ueberzeugung aus, sondern befinde mich in Uebereinstimmung mit dem neidlosen Teil seiner Fachgenossen. Freilich hat es auch ihm, wie anderen bedeutenden Meistern, an Anfeindungen nicht gefehlt. Aber er konnte über das Gezeter mit Recht zur Tagesordnung übergehen, da er der Achtung der Besseren sicher war.

Der äußere Lebensgang Fiorinis ist mit wenig Worten



Deutsche Geigenbauer unserer Zeit: GIUSEPPE FIORINI.
Atelier Ostermayr, München.

erzählt. Er ist am 26. September 1861 in Bazzano bei Bologna geboren. Sein Vater Raffaele (1828—1898) war ein geschätzter Geigenmacher, dem insbesondere eine treffliche Kenntnis der altitalienischen Künstler nachzurühmen ist. Wenn man hört, daß er mit dem schon fast legendär gewordenen Geigensammler und Geigenhändler *Tarisio* in Geschäftsverbindung gestanden hatte, wird diese Kenntnis der Alten besonders begreiflich. Schon im Jahre 1720 wirkte in Bologna ein Geigenmacher Antonio Fiorini, der vielleicht als Stammvater der Familie anzusehen ist. Der Münchner Fiorini bezeichnet in einer der Turiner Jury eingereichten Schrift als Stammvater einen *Alessandro Fiorini*, 1671 in Bologna, der sich bereits mit der Anfertigung von Geigen befaßt haben soll. Sein Sohn soll der oben genannte Antonio sein. Unter den weiteren Mitgliedern der Familie führt er in der bezeichneten Schrift dann einen *Guido* an, bekannter unter dem Namen *Guidantus Florenus*. Wenn lediglich die Aehnlichkeit des Namens Florenus mit Fiorini (Florenus wäre die latinisierte Form von Fiorini, abgeleitet von flos, wie Fiorini von fior, was beides lateinisch bezw. italienisch die Blume bedeutet und ein und derselbe Wortstamm ist) bestimmend für die Annahme der Verwandtschaft wäre, hätten wir doch einige Bedenken. Ob urkundliche oder sonstige Nachweise in dieser Beziehung vorliegen, ist mir nicht bekannt.

Im Jahre 1867 kam Giuseppe mit seiner Familie nach Bologna. Im Geigenbau unterwies ihn naturgemäß sein Vater, an dem er nach seinem eigenen Zeugnis den trefflichsten Lehrmeister hatte, den er sich wünschen konnte. Die Unterweisung erstreckte sich nicht nur auf den Bau neuer Instrumente und die Reparatur, sondern auch auf das Studium der alten Meister, von denen sich Giuseppe vor allem mit den beiden Großmeistern von Cremona, Stradivari und Josef Guarneri del Gesu, eingehend beschäftigte und ihre Werke kopierte. Auch Amati, Bergonzi, Guadagnini zogen ihn lebhaft an. Es spricht für seine kräftige Individualität als Geigenbauer, daß er die von den Alten empfangenen mächtigen Eindrücke selbständig zu verarbeiten suchte und auf dieser Grundlage zur Bildung und Betätigung eines eigenen Geschmacks weiter schritt. Er suchte und fand seine eigene Weise. Aber einer war es, der ihn nicht mehr losließ, dessen Art auch heute noch aus Fiorinis Werken eine deutliche Sprache redet, *Stradivari*.

Im Januar 1877 baute er seine erste neue Geige. 1881 gründete er in Bologna, dem Stammsitz seiner Familie, ein eigenes Geschäft. Im Januar 1889 heiratete er in München, das nunmehr seine zweite Heimat wurde, die Tochter des dortigen Geigenmachers *Andreas Rieger*, der ihn als Teilhaber in sein Geschäft aufnahm. Die Firma lautete Rieger & Fiorini. Als sich Rieger im Jahre 1896 ins Privatleben zurückzog, führte Fiorini das Geschäft unter seinem eigenen Namen allein weiter und brachte es im Lauf der Jahre auf eine ansehnliche Höhe, so daß sein Name schon seit Jahren überall mit Ehren genannt wird. Als Künstler ersten Ranges würdigt man ihn nicht nur in Deutschland und Italien, sondern auch auf dem übrigen Kontinent und in Amerika. Schon Camillo Sivori, der berühmte Virtuose und Schüler Paganinis, interessierte sich für ihn und in München war es speziell der verstorbene Professor Benno Walter, der ihm mannigfache Förderung zuteil werden ließ. Wertvoll für ihn ist auch die Gönnerschaft eines hochgestellten Geigers und Musikers, des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern, der sich seit 15 Jahren lebhaft für sein Schaffen interessiert und auch mehrere Geigen von ihm erworben hat. Das hier in Vorder- und Rückansicht abgebildete Instrument ist im Besitz dieses Prinzen und macht bezüglich Material, Arbeit und Ton seinem Verfertiger alle Ehre, wie ich selbst prüfen konnte.

Treibt Fiorini auch einen ausgedehnten Handel mit alten Geigen, wie die Mehrzahl seiner namhaften Kollegen, so ist doch seine Haupt- und Lieblingstätigkeit die Anfertigung von neuen Konzertinstrumenten, speziell von Violinen. Er hat in 35 Jahren etwa 400 Geigen, 4 Violen und ungefähr 6 Celli gebaut, auch zusammen mit seinem Vater einen Kontrabaß, den jetzt die Musikschule zu Bologna besitzt. Der derzeitige Preis einer Geige ist 1000 M.; Celli kosten das Doppelte. Auch die Virtuosen verschmähen es durchaus nicht, eine Fiorinigeige im Konzert zu spielen, so beispielsweise ein berühmter Landsmann Fiorinis und heute wohl der bedeutendste Geiger Italiens, der gleichfalls aus Bologna stammende *Arrigo Serato*. Und erst vor kurzem konnte ich eine hübsche und gutklingende Violine Fiorinis prüfen, die der zurzeit in Genf wirkende bekannte Geigenkünstler *Felix Berber* für sich bestellt hatte.

Fiorini besitzt eine ganze Anzahl von Medaillen und sonstigen Auszeichnungen, aber besser als diese äußeren Ehrungen, die ab und zu ja auch weniger Würdigen zufallen, ehren seine Werke ihren Meister.

Wie ich bereits in einem früheren Aufsatz an dieser Stelle angeführt habe, darf Fiorini das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, als einer der ersten in Deutschland sich zielbewußt dem künstlerischen Geigenbau zugewendet zu haben. Schon das weist ihm eine besondere Stellung zu. Dazu kommt noch, daß er einer der Wenigen ist, die ein sogen. Selbstmodell

aufgestellt haben und benützen. Dieses eigene Modell ist das Kind seines Studiums der Alten und seines eigenen, frühzeitig nach Betätigung drängenden Geschmackes. An ihm zeigt sich, daß Stradivari es war, der den stärksten Einfluß auf seine Entwicklung ausgeübt hat, denn Fiorinis Modell lehnt sich merkbar an das Stradivarimodell an, wie man aus den beiden Abbildungen wohl erkennen kann. Aber der genauer zusehende Betrachter sieht doch auch manche wirklich originalen Züge, die den individuellen Geschmack des Verfertigers rühmlich hervortreten lassen. Die Linien und Formen seiner Geigen tragen unverkennbar italienischen Stil an sich, Schwung und Leben spricht aus ihnen und ein künstlerisch freier Zug, der den Meister verkündet. Ab und zu stößt man auf Einzelheiten, die einen die letzte Vollendung noch vermissen lassen. Aber daß sie sich doch stets ins Ganze fügen und zum ganzen Bilde passen, zeigt eben die Hand des Meisters, der zwar seine kleinen Eigenwilligkeiten hat, seinen Launen oder kapriziösen Einfällen, wie man es nennen mag, einmal nachgibt, ohne darum doch den einheitlichen Zug des Ganzen zu verlieren. Ich glaube ihm, daß er sich gegen allzugroße Glätte wehren will, zumal ich auch Geigen von ihm kenne, die volle Abrundung und Geklärtheit der Arbeit aufweisen. Künstlerisches Schaffen ist eben auch im Geigenbau zu einem guten Teil Stimmungssache und Fiorini scheint im besonderen ein Stimmungsmensch zu sein, bei dem der Augenblick sich durchsetzt. Es geht einem bei seinen die Laune des Augenblicks zeigenden Geigen wie mit einem hübschen, anmutigen Mädchen, dem man ihre kleinen Kaprizen auch nicht verargt, ja sie unter Umständen sogar einmal besonders reizvoll findet.

Die bis in alle Einzelheiten vorzügliche Arbeit Fiorinis wird jedem gefallen. Stets zeigt er Geschmack und Schick. Umrisse und Wölbungslinien weisen Anmut und Schwung vereint auf. Die F-Löcher ähneln denen des Stradivari. Ziemlich nahe am Rand liegen die dünnen Aederchen oder Einlagen, deren Ecken spitz und nicht zu lang zusammenlaufen. Der Rand ist nicht scharf (wie nach der französischen Methode), sondern mäßig und gefällig gerundet und könnte nach meinem persönlichen Geschmack noch etwas voller gerundet, also plastischer sein. Nicht ganz scharf gehalten sind die Ecken, die aber darum doch kräftig hervortreten. Die mäßig tief ausgestochene Schnecke ist sehr charakteristisch für die Art des Schaffens unseres Meisters. Sie weist oft jene kleinen Launen auf, von denen wir oben gesprochen haben und die vielleicht ein Nörgler kleine Nachlässigkeiten nennen würde, zweifellos aber nicht mit Recht, da Fiorini es ja doch auch anders kann. Nennen wir es also Eigenwilligkeit, wenn uns in der Profilansicht einmal ein kleines Eck aufstößt, das die gleichmäßig verlaufende Rundungslinie unterbricht, oder wenn wir an der Ansatzstelle des Schneckenkopfs noch die Spuren des Höbelchens sehen (nach dem Vorgang von Josef Guarneri del Gesu, der hier als klassischer Zeuge und Präzedenzfallmacher ins Feld geführt werden kann). Der wenig scharfe Schneckenrand ist oft schwarz lackiert (und dann entsprechend auch die Mittelzargenecken), die Biegung in der Seitenansicht nicht besonders groß und doch elegant, die Schweifung des Schneckenkopfes in der Vorderansicht nach unten nur mäßig ausladend, dagegen ziemlich weit ausgreifend in den Windungen bis zum Oehrchen. Seinen Lack stellt der Künstler nach einem alten Familienrezept selbst her. Dieser Firnis, weich und schmiegsam, von bräunlicher Färbung, mit durchschimmerndem Orange, erscheint mir von vortrefflicher Qualität. Vor einigen Jahren sah ich bei einem Besuch des Meisters in München, der mich durch seine Werkstatt und die Ausstellung in München führte, in dieser eine 20 Jahre alte Geige Fiorinis, bei welcher der Lack durch die Abnützung beim Spielen ganz das wundervolle Aussehen wie bei den klassischen Instrumenten bekommen hatte.

Nehmen wir die Holzwahl Fiorinis näher unter die Lupe, so darf man sagen, daß das verwandte Material bezüglich Qualität und Aussehen im allgemeinen gut, teilweise sehr gut ist. Das Fichtenholz der Decken zeichnet sich stets durch Güte und Schönheit aus. Nur bei dem Ahorn der Böden ist auf schönes Aussehen (Maserung) nicht immer Bedacht genommen. Ich sprach mit dem Künstler darüber, der diese nicht stets allen Wünschen gerecht werdende Holzwahl damit erklärt, daß er dadurch den Beschauer zur genaueren Betrachtung der Arbeit nötigen wolle, von deren rechter Würdigung dieser oft, durch die Schönheit des Materials geblendet, abgelenkt würde. Nun, eine solche Ablenkung läßt man sich gerne gefallen, die Arbeit ist darum nicht weniger schön, sondern erhält im Gegenteil dadurch noch eine besondere Folie. Dieser Grund ist also kein Grund, möchte man sagen, analog jenem bekannten Anschlag, den ich wirklich einmal im Schwabenland an einem verbotenen Wege las: „Dieser Weg ist kein Weg. Wer es dennoch tut, zahlt einen Taler Strafe." Auch die naheliegende Berufung auf einzelne alte Meister macht diesen Mangel noch nicht zu einer Tugend, zumal der heutige Geigenmacher in bezug auf Holzauswahl viel besser daran ist, wie seine Kollegen in jenen früheren Zeiten. Hoffen wir, daß wir Meister Fiorini in diesem Punkt zu unserer Ansicht bekehren werden.

Nun zum Wichtigsten, zum Ton, denn: C'est le ton qui fait le violon. Auch darin wird Fiorini sehr hohen Anforderungen gerecht. Sein Selbstmodell hat zweifelsohne einen individuellen Klang und beweist eine tiefe Einsicht seines Schöpfers in die für Erzielung des Tones in Betracht kommenden akustischen Regeln. Hat der Ton seiner Geigen auch kein ausgesprochen großes Volumen, so besitzt er dennoch eine für den Konzertsaal ausreichende Konsistenz und Tragfähigkeit. Dabei haftet ihm etwas Liebliches, Sanftes an, was dem Ohre schmeichelt und in einiger Hinsicht an den zarten Reiz einer Schalmei erinnert. Die Klangfarbenmischung ist von angenehm dunklem Charakter. Eine leichte Spielart (Ansprache) ist den Instrumenten eigen, die von einer sehr handlichen Mensur unterstützt wird. Erwähne ich noch, daß der Ausgleich aller vier Saiten in Stärke und Klangcharakter höchst lobenswert ist so ist die Charakteristik des Fiorinitons genügend geschildert. Es geht daraus hervor, daß dieser Ton nicht nur den Liebhaber, sondern auch den Künstler befriedigen wird.

Nach der von ihm der Jury der Turiner Weltausstellung eingereichten Schrift ist Fiorini ein Anhänger der harmonischen Abstimmung der Schall- oder Resonanzplatten, d. h. der Decke und des Bodens. Er leitet in dieser Schrift seine akustischen Resultate von persönlicher Erfahrung auf Grund 25jähriger Studien ab, die darauf gerichtet waren, wissenschaftliche Regeln aufzustellen, durch deren Befolgung man mit Sicherheit das gewünschte Klangresultat erzielen kann. Er beruft sich dabei auf die seinerzeit von dem Physiker Savart zusammen mit Vuillaume in Paris angestellten Experimente und spricht von der Notwendigkeit, von Fall zu Fall die Dicke der harmonischen Tafeln zu modifizieren, die Dimensionen der Teile der spezifischen Vibration des Materials unterzuordnen. Dieser Grundsatz ist längst bekannt und wird von vielen, zum Teil von namhaften Geigenmachern (beispielsweise auch von den beiden *Otto* in Düsseldorf) in ihrer eigenen Weise befolgt. Wie diese harmonische Abstimmung nun des näheren beschaffen sein muß, über Schwingungs- und Intervallverhältnis, wie sie vorgenommen wird usw., darüber schweigt sich Fiorini leider ebenso aus, wie die andern Geigenmacher. Das ist bedauerlich, denn es wäre höchst interessant und lehrreich und vielleicht von Wert für die Kunst, die verschiedenen Ansichten und Erfahrungen der verschiedenen Geigenmacher zusammenzustellen, zu vergleichen und daraus Schlüsse zu ziehen. Falls an dem angeblichen sogen. „Geheimnis" der altitalienischen Meister bezüglich des Tones und dessen Erzielung wirklich etwas wäre, könnte man ihm auf diese Weise vielleicht auf die Spur kommen. Daß aber bei dem ängstlichen Hüten ihrer Studien und Erfahrungsresultate



Fiorini-Geige, im Besitze des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern.

durch die Geigenmacher für die Kunst in Wahrheit wenig oder nichts herauskommt, ist evident. Die alten Meister selbst standen nicht auf solch engherzigem Standpunkt. Was der Meister wußte und konnte, das erfuhr der Schüler alles und konnte darauf weiterbauen. Nur so kann eine nutzbringende Tradition geschaffen werden, und gerade diese Tradition ist es nicht zum wenigsten, welche die große und lange Blüteperiode der italienischen Geigenbaukunst ermöglicht und herbeigeführt hat. Man sollte meinen, daß sich unsere Geigenmacher dem nicht verschließen könnten. Wer aber weiß, wie die Verhältnisse liegen, der wird nur wenig Hoffnung haben. Weiter aber sollte man meinen, daß, wenn einer in Verfolgung und Ausgestaltung der oben genannten Theorie wirklich greifbare, sichere Resultate erzielt hätte, er den unabweisbaren Drang hätte, das zu verkünden, Näheres, Einzelheiten anzugeben, zu analysieren. Er müßte reden und würde reden. Daß aber keiner redet, abgesehen von allgemeinen Redensarten, mit denen nichts anzufangen ist, kann wohl zur Skepsis stimmen. Das läßt tief blicken, wie Sabor sagt.

Ich bin ziemlich weit abgeschweift. Aber die Abschweifung ist ein Ruhepunkt für den Schriftsteller, ist die Bank, auf der er sich bei seiner Wanderung ein Weilchen niedersetzt und sich umsieht. Ich bleibe also noch ein bißchen sitzen und komme zu einem Punkt, der interessant genug ist. Es ist der Einfluß des Lackes auf den Ton. Die Ansicht der Geigenmacher selbst ist die denkbar verschiedenste. Ein namhafter Meister sprach sich erst kürzlich mir gegenüber dahin aus, daß der Einfluß des Lackes gleich Null sei, daß eine unlackierte Geige ebenso klinge, wie eine lackierte. Nun ist das ja bei ein und derselben Geige nicht festzustellen und keine zwei Geigen klingen so genau gleich, daß man mit diesen zweien einwandfrei vergleichen könnte. Ich habe aber im Jahre 1908 ein höchst interessantes und lehrreiches Experiment in Stuttgart erlebt. Es war bei dem dortigen Geigenmacher *Eugen Gärtner*. Er hatte in einer Serie neuer Geigen zwei ganz besonders schöne Exemplare, eines nach Stradivari und eines nach Guarneri del Gesu. Diese beiden Geigen wurden nun unlackiert mit Saiten bezogen und spielfertig gemacht. Es stellte sich dabei klar heraus, daß an Tongröße, Weichheit, Schönheit der Klangfarbe und Leichtigkeit der Ansprache die Stradivari die bei weitem bessere war. Die Geigen wurden dann lackiert und wieder spielfertig gemacht. Nun war das Gegenteil noch viel auffallender zu konstatieren. In all den genannten Punkten übertraf jetzt nach der Lackierung die Guarneri die Stradivari noch viel mehr, als diese der Guarneri vor der Lackierung überlegen gewesen war. Und so ist der Unterschied bis heute geblieben. Ich war höchlichst erstaunt. Heute erkläre ich mir die Sache so: der in verschiedenen Lagen aufgetragene Firnis verstärkt die Dicke der Holzresonanzplatten, also des Bodens und der Decke. Bei der Stradivari war vor der Lackierung die Stärke der Schallplatten die günstigste, richtige; bei der Guarneri war die Stärke eine Idee zu schwach. Daher das Resultat im Ton vor der Lackierung. Nach dieser war die Stärke der Schallplatten durch den zur Holzdicke hinzukommenden Lackauftrag bei der Stradivari über das günstigste, richtige Maß etwas hinausgekommen, bei der Guarneri war dieses richtige Stärkemaß nunmehr erst erreicht worden. Daher das Resultat nach der Lackierung. Wer eine andere, bessere Erklärung hat, möge sich zum Wort melden; ich lasse mich gerne belehren. Jedenfalls erachte ich durch dieses Experiment soviel für festgestellt, daß die Lackierung den Ton beeinflußt, vielleicht dadurch, daß der Lack die Dicke der Schallplatten verstärkt.

Nun habe ich aber so lange auf meiner Bank gesessen, daß ich wirklich um Entschuldigung bitten muß.

Um wieder auf den deutsch-italienischen Meister zu kommen, will ich hier noch die Maße von 2 Geigen seines Selbstmodells angeben, die beide dem Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern gehören. Die Zahlen sind in Zentimetern: Länge der Decke 35,8 und 35,9; Länge des Bodens: 35,8 und 36; Breite der Oberbacken: 16,8 und 17; Breite der Unterbacken: 21 und 21,1; Länge der F-Löcher: 6,9 und 7; Länge der Schnecke: 10,25 und 10,3; Abstand der Mittelbügelecken innen: 7,9 und 7,9; Abstand der F-Löcher oben innen: 4 und 4,2; Zargenhöhe oben: 2,9 und 2,9; Zargenhöhe unten: 3,1 und 3,15; ganze Breite in der Mitte der Mittelbügel quer: 11,3 und 10,9.

Wir haben gesehen, daß es sich bei Fiorinis Instrumenten um bedeutungsvolle Schöpfungen eines Künstlers von ausgeprägt stilistischer Eigenart handelt. Gerade der letzte Umstand wird nicht verfehlen, die Augen der Kenner und verständnisvollen Liebhaber immer mehr auf sie zu lenken.

Den Geigen des Münchner Meisters wird auch sicherlich die Zukunft mit gehören, die dereinst die Gegenwart als neue Blüteperiode preisen wird.



Unsere Künstler.

Elisabeth Munthe-Kaas.

Wir haben nicht viel hohe Soprane unter unseren Sängerinnen. Kommt dann einmal eine daher, von der man noch nichts „läuten" gehört hat, so ist man schnell guter Dinge und voller Hoffnungen für eine erquickliche Ausführung der Sopranpartie in der „Neunten". Von Elisabeth Munthe-Kaas dürfen wir eine Verwirklichung dieser Hoffnungen erwarten. Sie ist zwar noch nicht im Zenit ihrer Kunst angelangt, aber auch nicht mehr weit davon entfernt. Als sie im vorigen Winter ihr Berliner Debüt machte, war man allerseits angenehm überrascht von der frischen, mit wundervoller Leichtigkeit ansprechenden Stimme, der Beherrschung der Koloraturtechnik, der geschmackvollen Phrasierung und der Vornehmheit der Empfindung. Man wußte nicht, woher sie kam, noch mit wem sie studiert hatte: zwei Punkte, über die in Berlin viele Leute erst informiert sein müssen, ehe sie wagen ein Urteil zu sprechen. Wenn trotzdem allerseits gelobt wird, so kann man sich schon darauf verlassen, daß „etwas dran" ist an den Debütanten.

Ueber den bisherigen Werdegang und die Tätigkeit von Elisabeth Munthe-Kaas ist nicht viel zu sagen. Sie ist Norwegerin und hat in Berlin, München (bei Frau Kaula) und London studiert. Seit zwei Jahren singt sie öffentlich und ist am meisten in Norwegen gehört worden, gelegentlich auch in London, Antwerpen und München. Das ist sehr knappes biographisches Material, aber es schließt dennoch lange, ernste Arbeit und die Freude über die zunehmende Anerkennung ein, die eine ernste Künstlerin nicht entbehren kann, weil die ihr zeigt, daß sie mit ihrem Arbeiten auf dem rechten Wege ist.

Der Gesang der Munthe-Kaas gehört zu jener, heutzutage sehr selten anzutreffenden bel canto-Art, die erst der Stimme in langjähriger Schulung jene Sicherheit gibt, der eine später durchgeführte Sprechtechnikentwicklung keinen Schaden mehr bereiten kann. Die Mühelosigkeit der Tonproduktion und die Leichtigkeit der Technik, zu der natürlich eine gute Veranlagung gehört, bestechen bei ihr sofort. Man merkt mit einem gewissen Vergnügen, daß die Künstlerin mit ihrer Stimme machen kann, was sie will. Keine Phrase geht in die Brüche, denn die Atemtechnik ist so gut ausgebildet, daß sie sich eben jeder Phrase unterordnen läßt. Die Koloraturen, die die reizende Zaida-Arie von Mozart verlangt, gelingen ihr nicht nur sauber wie auf einem Instrument, sondern sie versteht es auch noch, eine sinnige Ausdrucksnuance hineinzulegen, die das Odeur der Virtuosität als Selbstzweck fernhält. Anderseits lassen ihre Vorträge Schubertscher und moderner Lieder erkennen, daß die von allem technischen Glanz abgewandte intime Liedkunst in ihr eine vieler Empfindungen fähige Interpretin finden wird. Elisabeth Munthe-Kaas wird gerade beim Liede noch etwas tiefer in die Stimmung eindringen müssen, um noch feiner differenzieren zu lernen. Ihr jetziger Liedervortrag ist hauptsächlich schön in des Wortes eigentlichstem Sinn. Es stört nichts daran, aber man wird doch nicht voll befriedigt davon; mag sein, daß das Gemüt noch nicht ganz auf seine Kosten kommt. Sollte es dies sein, so brauchen wir nicht zu fürchten, daß es dauernd ausbleibt, denn als Skandinavierin wird es Elisabeth Munthe-Kaas sicherlich besitzen, nur dürfte es erst noch aus dem Schlummer zu erwecken sein. Das, was es vorläufig am meisten ersetzt, ist die Frühlingsfrische, mit der die Künstlerin sogleich beim ersten gesungenen Ton den Saal erfüllt. Gerade diese Frische ist es aber auch, was wir, bei bedeutendem gesanglichen, stilistischen und Phrasierungskönnen, an den meisten unserer Oratoriensängerinnen vermissen. Diese Frische gibt den Mut, in der großen Arie dem Schwung der Linie zu folgen, der bei vielen Sängerinnen und Sängern, nicht zuletzt durch die Detailkunst des Liedes, unterbunden zu sein scheint. Es wird nicht lange dauern bis Elisabeth Munthe-Kaas sich den Konzertsaal erobert hat, denn solche Sängerinnen wie sie treten nicht gar zu oft in die Reihen der bereits Anerkannten ein.

* * *

Gertrud Fischer-Maretzki.

Es ist eine eigene Sache um den Gesang: er ist von allen musikalischen Reproduktionsmitteln das beliebteste und am meisten befriedigende. Wann hört man einmal einen Sänger darüber schimpfen, daß er Sänger geworden ist? Nur die Instrumentalisten schimpfen über ihren Beruf! Die Sänger schimpfen meistens bloß aufeinander! — Und wie oft hört man, daß ein Instrumentalist seine Stimme gefunden hat und zum Gesang übertritt; wann hört man jemals vom umgekehrten Weg? Sollte es nur die Idee sein, daß man mit dem Singen mehr Geld verdienen kann, leichter Einnahmen erzielt, weniger Konkurrenz hat — sollten es wirklich nur solche materielle Gedanken sein, die zum Gesang hinübertreiben? Ich mag es nicht glauben. Ich kann mir sehr wohl



ELISABETH MUNTHE-KAAS.

denken, daß man durch den Glauben, die Stimme sei dasjenige Instrument, auf dem man sein Empfinden am persönlichsten und zugleich auch am restlosesten ausdrücken kann, zu dem Entschluß kommt, Sänger zu werden. Zumal wenn nicht die Sensation des Bühnenlebens dahinter steckt, sondern das luxuriöse Asketentum des Liedersängers. Und gerade unter den Liedersängern finden wir häufig ehemalige Instrumentalisten. Es mag ein Verlangen nach intimer Kunst dahinter zu suchen sein, Verlangen nach sensiblerem Ausdruck als Klavier, Violine oder Violoncello ermöglichen, denn der Liedergesang ist die intimste Musikreproduktion. Der Liedergesang gehört nicht in den Konzertsaal, in dem leider sensations- und zechinensüchtige Sänger und Sängerinnen diese Kunst vergröbern, sondern in den Kammermusiksaal, wo ihm ein zart und musiksinnig empfindendes Publikum in allen seinen Nuancen zu folgen vermag. Der Gedanke, solche Kunst ausüben zu können, ist ohne Frage von größtem Reiz für feinnervige Künstler.

Und unter diese gehört Gertrud Fischer-Maretzki. Sie ist über das Klavierspiel zum Gesang gekommen. Aber sie hat nicht etwa das Klavier verlassen, weil sie es nicht meistern konnte. Im Alter von zehn bis zwölf Jahren war sie an der Berliner Hochschule Klavierschülerin von Reif, später von Edouard Samuel in Brüssel, bei dem sie auch theoretischen Unterricht bekam, und schließlich noch von Jedlitzka und Gernsheim. Sie ist als Konzertspielerin aufgetreten und hat schöne Anerkennung dabei gefunden. Als Pianistin begann ihr Interesse für Reger bereits, der später in ihr eine seiner besten Liederinterpretinnen entdecken sollte.

Dem Gesange hat sich Frau Fischer-Maretzki, als sie bereits verheiratet war, zugewendet. Ihre starke musikalische Begabung war durch das Klavierspiel vollkommen geweckt worden, und so brauchte sie nur die Stimmbildungszeit durchzumachen, die schnell genug vorüberging, weil sie eine selten günstige stimmliche Naturanlage besaß. Nach ihrem Debüt in Berlin, das sofort zu Engagements bei Siegfried Ochs und Georg Schumann führte (Johannes-Passion und Bach-Kantaten), eroberte sie sich schnell andere Großstädte. Auf diesem Zuge kam sie auch nach München, wo die erste Begegnung mit Max Reger stattfand, der dort, noch wenig bekannt, als Dirigent des von Porges hinterlassenen Gesangvereins fungierte. Die Folge dieser Bekanntschaft war bald ein Reger-Liederabend, mit dem jetzigen Hofrat als Begleiter. Der Erfolg übertraf weit die Erwartungen, so daß bald eine ganze Reihe Liederabende mit Reger am Klavier in anderen Städten die Liedkunst Regers und die Gesangskunst der Künstlerin ins Reich hinaustrug.

Es ist nicht zu verwundern, daß Gertrud Fischer-Maretzkis klares Musikgefühl, das durch die Klavierstudien geläutert worden war, gerade zur polyphonen Musik führte. Die unerschütterliche musikalische Sicherheit, die zum Bach-Gesang notwendig ist, der Sinn für die streng stilisierte Phrase und das wohlbeherrschte Temperament, das keinen lästigen Gefühlsüberschwang zuläßt, gaben der Künstlerin einen Wert, den die Dirigenten schnell genug herausfanden. Diese Eigenschaften, die durch eine umfangreiche, etwas dunkel timbrierte Stimme von großer Modulationsfähigkeit zu eindrucksvoller Wirkung gebracht werden, ergeben, unterstützt von einer sehr sympathischen Persönlichkeit eine eigenartige geschlossene Leistung von hohem künstlerischem Wert. Gerade an den Regerschen Liedern, die so leicht zu Geschmacksentgleisungen führen können, zeigt Gertrud Fischer-Maretzki ihre Ueberlegenheit über die größten Schwierigkeiten des Intimen, das im letzten Grunde eine vollkommene Durchgeistigung des musikalischen Vortrags bedeutet. Natürlich stellt sich eine derartig veranlagte Künstlerin nicht nur auf Bach und Reger ein. Die Melodik Schuberts, die Sinnigkeit Schumanns und die Werke anderer Komponisten sind bei ihr nicht weniger gut aufgehoben, und wer sie damit gehört hat, wird nicht wenig erstaunt sein über die Universalität, für die es keine musikalischen, geistigen oder stimmlichen Schwierigkeiten gibt.

H. W. Draber.

Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts.

Von Rechtsanwalt Dr. FREIESLEBEN (Leipzig).

I.

Zu den Streitfragen, die nie so recht zur Ruhe kommen wollen, gehört vor allem die Erörterung über die zweckmäßigste Dauer der Schutzfrist für die Werke der Literatur und Tonkunst. Daß in dieser Frage wie in mancher andern urheberrechtlichen Frage die Meinungen noch immer so stark auseinandergehen, erklärt sich aus der relativ kurzen Entwicklungsgeschichte, auf die diese Rechtsdisziplin bisher zurückblickt. Während die meisten unserer bürgerlichen Rechtsbegriffe eine mehrtausendjährige Entwicklung hinter sich haben, gehört der Gedanke eines Rechtsschutzes für geistige Güter durchaus der Neuzeit an und hat erst im Laufe des 19. Jahrhunderts eine einigermaßen feste Gestalt gewonnen. Es war schließlich kein Wunder, daß man innerhalb einer Rechtsordnung, die völlig im Banne des allein auf mate-



GERTRUD FISCHER-MARETZKI.
Atelier Neuhaus in Dortmund

rielle Rechtsgüter zugeschnittenen römischen Rechts stand, sich nur schwer zur Anerkennung eines Rechtschutzes für Geisteserzeugnisse entschließen konnte, und besonders der Frage, ob dieses Urheberrecht wie alle andern gesetzlich anerkannten Rechte von unbegrenzter Zeitdauer sein oder nach Ablauf einer bestimmten Dauer erlöschen sollte, ziemlich hilflos gegenüberstand. Die Entwicklung mußte sich also naturgemäß in den einzelnen Ländern ganz verschieden gestalten, und noch heutigentags ist die Frage nach der zweckmäßigsten Regelung der zeitlichen Dauer des geistigen Eigentums durchaus nicht gelöst.

Es besteht noch nicht einmal darüber Einigkeit, ob überhaupt eine zeitliche Begrenzung stattfinden soll. Allerdings kennen heute nur noch einige Staaten Amerikas ein ewiges Urheberrecht, während ein solches früher in umfassenderem Maße, zeitweise auch in einigen deutschen Staaten, anerkannt war. Doch wird gegenwärtig wieder von vielen Seiten versucht, dem Gedanken eines Autorschutzes auf unbeschränkte Zeit neuen Boden zu bereiten. Tatsächlich hat auch dieser Gedanke etwas Bestechendes. Wenn ein Großindustrieller mit seiner Hände Arbeit ein Werk geschaffen hat, das jährlich viele Tausende Gewinn abwirft, so findet es jedermann selbstverständlich, daß dies Werk sich dauernd in seiner Familie forterbt und noch ferne Generationen seine Früchte genießen; wir würden es einmütig als Rechtsbruch schlimmster Art empfinden, wenn man seinen Nachkommen auf einmal nach 30 Jahren das Eigentum an dem Werke aberkennen und dessen Ertrag dem Staate oder der Allgemeinheit überweisen wollte. Hat nun aber ein bedeutender Tondichter mit Einsetzung seiner ganzen Lebenskraft Werke geschaffen, die gleichfalls einen entsprechenden Ertrag liefern, so erscheint es nicht weniger ungerecht, daß seinen Nachkommen von Gesetzes wegen 30 Jahre nach seinem Tode diese Einnahmequelle einfach abgeschnitten wird. Dieser unserem Rechts- und Wirtschaftsleben auf allen andern Gebieten völlig fremde Kommunismus raubt dem schaffenden Künstler als einzigem von allen Berufen die Möglichkeit, seinen Nachkommen auf viele Generationen hinaus Wohlstand und soziale Stellung zu gewährleisten. Millionen zinstragender Werte sind in den Büchern und Partituren der Gegenwart angelegt, und doch kennt der Kapitalmarkt keine schlechtere Anlage, denn allen diesen Papieren droht binnen kurzer Frist die Kraftloserklärung. Das alles sind Erwägungen, über die man durchaus nicht leichthin zur Tagesordnung übergehen kann.

Der Gedanke einer solchen vollen Gleichstellung des schaffenden Künstlers mit andern erwerbstätigen Berufen hat aber vorerst leider keine Aussicht auf Verwirklichung. Wir müssen jedenfalls bis auf weiteres uns notgedrungen mit den bestehenden Verhältnissen abfinden und damit rechnen, daß nach den bei den weitaus meisten Kulturvölkern in Geltung stehenden Gesetzen das Urheberrecht mit dem Ablauf einer bestimmten Frist erlischt.

Diese Frist kann nun in verschiedener Weise berechnet werden, entweder vom Erscheinen des Werks ab, oder vom Tode des Autors; auch Kombinationen beider Systeme sind möglich. Es spricht zweifellos manches dafür, die Schutzfrist vom Erscheinen jedes einzelnen Werks ab zu rechnen. Denn es widerstrebt dem natürlichen Empfinden, daß dem einen Rechtsvorteile gewährt werden, weil seine Gesundheit ihn ein hohes Alter erreichen ließ, während die Werke eines anderen, vielleicht viel genialeren, aber früher verstorbenen Künstlers in kürzerer Frist frei werden; auch ist es ein durchaus nicht zu rechtfertigender Zustand, daß gerade die reifen Meisterwerke des höheren Lebensalters eine kürzere Zeitspanne hindurch Schutz genießen als die unreiferen Frühwerke. Trotzdem rechnen gegenwärtig nur verhältnismäßig wenige Staaten die Schutzfrist ausschließlich vom Zeitpunkt des Erscheinens an. Es sind dies die Niederlande (50 Jahre), die Türkei (40 Jahre), Griechenland (10 Jahre), Brasilien (50 Jahre), die Vereinigten Staaten und Kanada. Die letzteren beiden gewähren zunächst eine 28jährige Frist vom Erscheinen (genauer vom Zeitpunkt der Einreichung eines Pflichtexemplars bei der Staatsbibliothek) an, gestatten jedoch auf rechtzeitig gestellten Antrag eine Verlängerung der Frist um weitere 14, mithin auf 42 Jahre. Die gleiche Schutzfrist von 42 Jahren seit Erscheinen hat England, jedoch mit der Modifikation, daß das Urheberrecht nicht früher als sieben Jahre nach dem Tode des Autors erlischt. Ein solches kombiniertes, aber viel verwickelteres System hat auch Italien; es schützt das Urheberrecht 80 Jahre vom Erscheinen ab mit der Maßgabe, daß der Schutz gegen unbefugten Nachdruck (nicht aber das Aufführungsrecht) nicht früher als 40 Jahre nach dem Tode des Autors erlischt; während der letzten 40 Jahre hat jedoch jedermann das Recht des Nachdrucks gegen eine Lizenzgebühr von 5 % des Ladenpreises von jedem verkauften Exemplar.

Die übrigen europäischen Staaten, ebenso Japan und die meisten südamerikanischen Staaten hingegen rechnen die Schutzfrist ausschließlich vom Tode des Autors ab und berücksichtigen den Zeitpunkt des Erscheinens nur in beschränktem Umfange bei nachgelassenen Werken. Die Frist beträgt bei den meisten fünfzig Jahre, bei Spanien sogar 80 Jahre; nur Deutschland, Oesterreich (ohne Ungarn) und die Schweiz beschränken sich auf 30 Jahre. Daß auch in Deutschland seit einem Menschenalter die Verlängerung auf 50 Jahre angestrebt wird, ist allgemein bekannt. Bei der Beratung des neuen Urheberrechts von 1901 hatte der Reichstag in zweiter Lesung bereits die 50 jährige Frist angenommen, doch gelang es den Gegnern in letzter Stunde, den Beschluß mit dem beliebten und leider bis heutigentags so wirksamen Argument zu Fall zu bringen, daß die Verlängerung lediglich den Interessen des Hauses Wahnfried dienen solle. Im Jahre 1910 wiederholte sich das gleiche unliebsame Schauspiel, als mit Rücksicht auf die durch die neue Berner Konvention geschaffenen internationalen Beziehungen die Dauer der Schutzfrist mit der der Mehrzahl der Vertragsstaaten in Einklang gebracht werden sollte; in der Tagespresse wurde vielfach ohne jedes tiefere Verständnis für die Bedeutung dieser Frage die Verlängerung als eine „Lex Wahnfried" gekennzeichnet und bekämpft, mit dem Erfolge, daß schließlich die Regierung ihren Vorschlag zurückzog und ein Initiativantrag aus dem Reichstage keine Annahme fand. Welche Aussichten die Verlängerung für die Zukunft hat, läßt sich schwer voraussagen, doch scheint sie mit der Zeit allmählich immer mehr an Boden zu gewinnen. Das Hauptargument der Gegner bleibt (wie insbesondere die interessante Enquète Friedenthals in der „Musik", 9. Jahrgang, Heft 6 erkennen läßt), daß nicht den Autoren, sondern lediglich den Verlegern die Verlängerung zugute kommen würde. Denn eine allgemeine Erhöhung der Honorare für die Uebertragung der Verlagsrechte würde auch bei einer Verlängerung der Frist auf 50 Jahre nicht eintreten; den Autoren selbst würde also die Verlängerung nur insofern Vorteil bringen, als ein längerer Bezug der Aufführungstantiemen für sie einträte. Deshalb erscheint es nicht ausgeschlossen, daß man sich in Deutschland in absehbarer Zeit entschließt, zwar nicht das Recht zur ausschließlichen Vervielfältigung, wohl aber das Aufführungsrecht an musikalischen und dramatischen Werken allein auf 50 Jahre auszudehnen.

Vielfach ist auch der Wunsch laut geworden, eine Möglichkeit zu eröffnen, wonach in einzelnen Fällen die gesetzliche Normalfrist unter besonderen Voraussetzungen verlängert werden kann. Daß ein Bedürfnis hierzu in Fällen besteht, wo ungewöhnlich spät erst die Werke eines Dichters Popularität und damit wirtschaftliche Ertragsfähigkeit erlangen — wie z. B. im Falle Hebbel — ist kaum zu bestreiten. Der Gedanke, in solchen Ausnahmefällen den Dank der Nation an ihre Meister in würdigster Form durch Verlängerung der Schutzfrist im Wege der Verleihung eines Privilegs zum Ausdruck zu bringen, berührt durchaus sympathisch. Leider wirkt aber der Begriff „Ausnahmegesetz" heutzutage auf die meisten Menschen wie ein rotes Tuch, und es wird noch lange dauern, ehe der gesunde Gedanke, daß Ausnahmeerscheinungen eine Ausnahmebehandlung verdienen, wieder Wurzel faßt. Es ist von Interesse, daß in früheren Zeiten unbedenklich die Möglichkeit einer Verlängerung des Urheberrechts durch Ausnahmegesetz anerkannt wurde. So beschloß der deutsche Bundestag 1837, das Urheberrecht der Werke Schillers, Goethes, Herders, Wielands und Jean Pauls auf die Zeit bis 1867 zu verlängern. Der schöne Gedanke freilich, durch ein ähnliches Privileg zugunsten Richard Wagners das unsägliche Unrecht, das er von seinen Zeitgenossen zu Lebzeiten erfahren hat, wenigstens einigermaßen zu sühnen — sei es auch nur durch ein Ausnahmegesetz für den Parsifal —, setzt einen höheren Grad geistiger und künstlerischer Reife voraus, als ihn das Deutschland des 20. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

II.

Daß wir in Deutschland eine dreißigjährige Schutzfrist haben, wird allgemein bekannt sein. Merkwürdigerweise wissen aber die wenigsten Leute genau anzugeben, mit welchem Zeitpunkt nun eigentlich die Frist abläuft. Man begegnet z. B. häufig der Ansicht, die Werke Wagners, der bekanntlich am 13. Februar 1883 gestorben ist, würden im Jahre 1913 frei. Dies ist aber nicht zutreffend, denn die dreißigjährige Frist beginnt laut gesetzlicher Vorschrift erst mit dem Ablauf des Todesjahres. Folglich wird Wagner erst am 1. Januar 1914 frei. Diejenigen Theaterdirektoren, die etwa den 100. Geburtstag Wagners bereits mit einem „Gralsraub" zu feiern gedachten, mögen sich also den Gedanken aus dem Kopfe schlagen. Dagegen dürfen die Besitzer von Nachtkabarets und Kinematographen in der Neujahrsnacht zu 1914 von 12 Uhr an ihren Gästen als „sensationellste Neuheit!" die Liebesmahlszene aus Parsifal vorführen; der deutsche Michel wird sich dadurch nicht in seiner Gemütsruhe stören lassen.

Der Grundsatz der dreißigjährigen Schutzfrist erleidet nun aber eine wichtige Ausnahme, soweit es sich um Werke handelt, die beim Tode des Verfassers noch nicht veröffentlicht waren. An diesen erlischt das Urheberrecht erst mit dem Ablauf des zehnten Jahres nach der ersten rechtmäßigen Veröffentlichung; für alle Werke, die erst später als 20 Jahre nach dem Tode veröffentlicht werden, tritt also eine entsprechende Verlängerung der Schutzfrist ein. Auch diese Vorschrift ist merkwürdig wenig bekannt; sonst hätte man nicht in letzter Zeit fast in

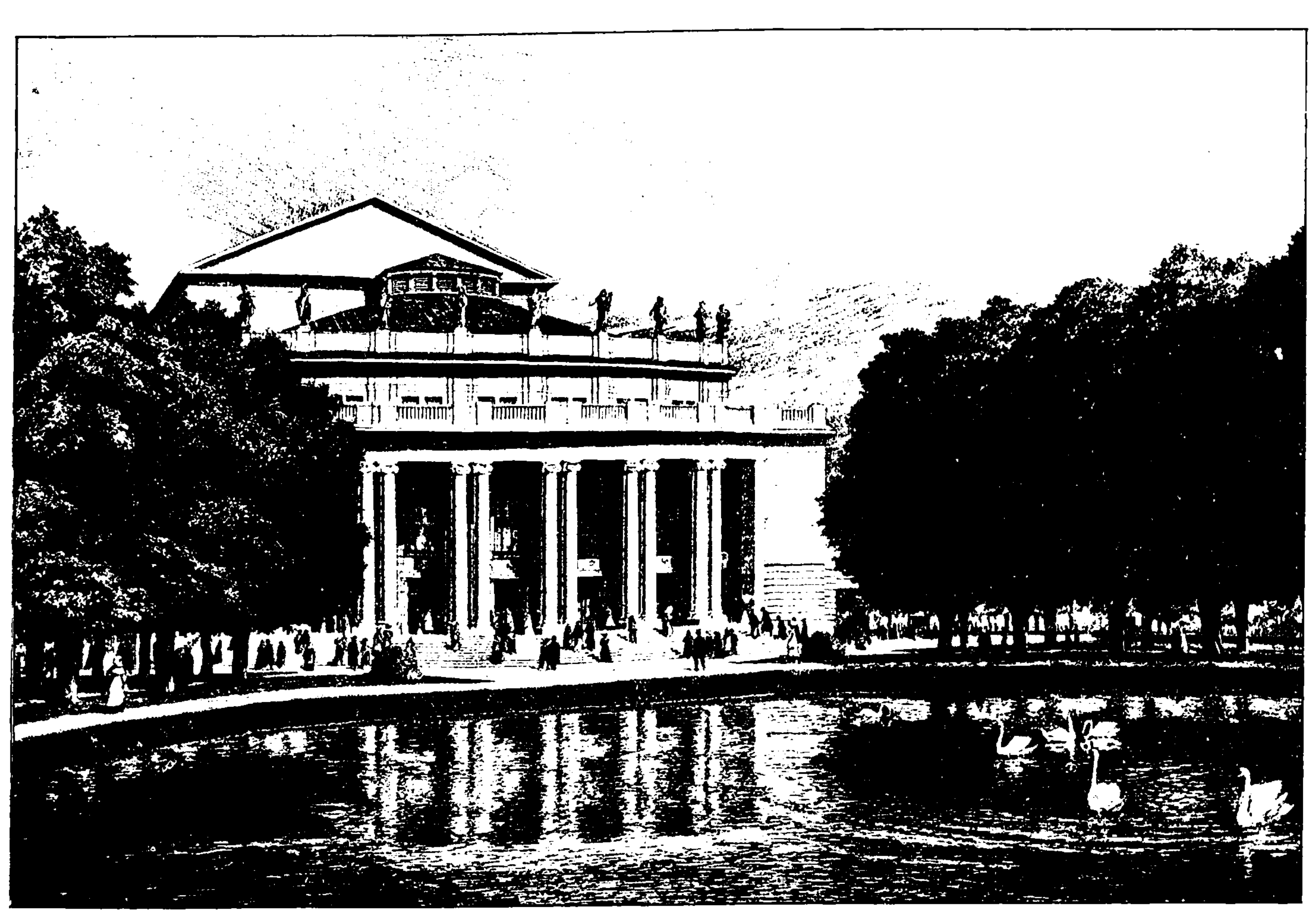
jeder Zeitung lesen können, die Veröffentlichung von Wagners „Mein Leben“ sei nur deshalb erfolgt, damit noch kurz vor dem bevorstehenden Ablauf der Schutzfrist die Wagnerschen Erben einen gehörigen Gewinn daraus ziehen könnten. Das ist natürlich ganz falsch, denn das Werk bleibt bis Ende 1921 geschützt und würde einen zehnjährigen Schutz von der Veröffentlichung ab auch dann genossen haben, wenn diese etwa erst 1930 oder 1950 erfolgt wäre.

Wichtig ist nun vor allem eine genaue Feststellung darüber, wann ein Werk im Sinne jener gesetzlichen Vorschrift als veröffentlicht gilt, denn davon hängt es im einzelnen Falle ja ab, ob ihm der verlängerte Schutz zukommt oder nicht. Eine Veröffentlichung im Sinne des Gesetzes kann nun auf zwei verschiedene Arten erfolgen: entweder indem das Werk durch den Druck oder auf andere Weise vervielfältigt und dem Publikum durch den Buchhandel oder die Aufnahme in Druckschriften zugänglich gemacht wird, wobei es nicht darauf ankommt, ob etwa die Auflage sehr klein und nur zu Liebhaberpreisen verkäuflich war — oder indem das Werk durch öffentliche Aufführung oder öffentlichen Vortrag dem Publikum mitgeteilt wird [1]. Letzteres ist vor allem sehr beachtlich, denn sobald auch nur eine öffentliche Aufführung stattgefunden hat, gilt das Werk als veröffentlicht und wird 30 Jahre nach dem Tode des Autors frei, auch wenn es zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch nicht im Druck erschienen sein sollte. Wagners Liebesverbot wird also, da es 1835 in Magdeburg eine Aufführung erlebt hat, am 1. Januar 1914 frei; da die im Nationalmuseum zu München befindliche Partitur Eigentum der Krone Bayern ist, so wird auch praktisch die Herausgabe von Wahnfried aus dann nicht mehr verhindert werden können. Es kann auch an dieser Stelle nur aufs nachdrücklichste der wiederholt von Kapp, Golther u. andern ausgesprochene Wunsch unterstützt werden, daß sich die Verwaltung des bayrischen Kronvermögens 1914 zur Herausgabe des Werks entschließt, denn das musikgeschichtliche Interesse gerade an der Kenntnis dieses Werks ist so eminent, daß demgegenüber der entgegenstehende Wille des Meisters, der von seinem späteren Standpunkte aus das Werk natürlich als Jugendsünde verurteilen mußte, ohne Verletzung einer Pietätspflicht ignoriert werden kann.

[1] Dagegen kann weder die Veranstaltung eines Privatdrucks, wie er hinsichtlich der Wagnerschen Biographie in den siebziger Jahren erfolgte, noch eine Aufführung in geschlossener Gesellschaft als „Veröffentlichung“ angesehen werden.

An Schriften und Kompositionen, die im Sinne der vorstehenden Ausführungen noch nicht veröffentlicht sind, dauert demnach das Urheberrecht auch nach dem Tode des Autors auf ewig fort. Wird eine bisher noch nie veröffentlichte Handschrift Goethes, Luthers oder Walthers von der Vogelweide entdeckt, so kann jeder, der sich als deren legitimen Erben ausweist, das Urheberrecht an dem Werke geltend machen. Um in solchen Fällen die Welt vor derartig seltsamen Erbstreitigkeiten zu bewahren, hat das Gesetz einen merkwürdigen Ausweg gewählt: sind seit dem Tode des Verfassers mehr als 30 Jahre verstrichen, so gilt kraft Gesetzes der Eigentümer des Manuskripts als Inhaber des Urheberrechts. Wer ihm gegenüber Rechte an dem Werke geltend machen will, muß seinerseits den bündigen Nachweis erbringen, daß er der Erbe des Autors ist oder sonst dessen Rechte auf gesetzlichem Wege erworben hat.

Nach dem Wortlaut des Gesetzes kann also der glückliche Finder einer Goethe- oder Luther-Handschrift ebensogut das Urheberrecht daran zehn Jahre lang ausüben wie der Entdecker einer unbekannten Ode des Horaz oder eines altägyptischen Papyrus, es sei denn, daß der legitimierte Erbe des Autors ihm das Recht streitig macht. Praktisch findet die Sache freilich ihre Grenze da, wo der gesunde Menschenverstand die Anwendung der gesetzlichen Vorschriften in einer derartig übertriebenen Ausdehnung verbietet. Jener Vorschrift liegt der richtige Gedanke zugrunde, daß auf denjenigen, der als Erbe oder auf anderem Wege die Autorrechte erwirbt, in der Regel auch dann der Besitz des Manuskripts übergeht, so daß man aus dem Besitz des Manuskripts einen Rückschluß auf den Erwerb des Urheberrechts ziehen kann; da nun nach einer längeren Reihe von Jahren dem Inhaber der Handschrift nicht mehr der Nachweis zugemutet werden kann, daß und wie er in den Besitz des Urheberrechts gelangt ist, so soll bis zum Beweis des Gegenteils vermutet werden, daß der Besitzer der Handschrift das Urheberrecht ordnungsgemäß erworben hat. Diese Vermutung muß aber da ihre Grenze finden, wo ganz offenkundig von einem ordnungsmäßigen Uebergang der Urheberrechte von Hand zu Hand überhaupt nicht mehr die Rede sein kann, insbesondere also bei der notorischen Auffindung eines Manuskripts durch eine mit dem Autor und seinen Erben annehmbar nicht in der geringsten rechtlichen Beziehung stehende Person. In solchen Fällen wird man, wenn nicht doch noch ein anderer sich als Rechtsnachfolger des Autors legitimiert, das Werk von vornherein für gemeinfrei erklären müssen.



Die neuen Stuttgarter Hoftheaterbauten in den königlichen Anlagen: Blick auf das Große Haus. Erbaut von Prof. Max Littmann, München. (Text s. S. 19.)

Diese Frage ist allerdings zurzeit noch durchaus streitig und bedarf dringend der gesetzlichen Regelung, die praktisch wohl nur dahin erfolgen kann, daß nach einer bestimmten



PAULINE VIARDOT-GARCIA.
Plakette von Henri Kautsch.

Zeit — etwa hundert Jahre nach dem Tode des Verfassers — auch an seinen nichtveröffentlichten Werken jedes Urheberrecht erlischt.

In den seltenen Fällen, wo ein Autor tatsächlich ohne Erben stirbt und weder zu Lebzeiten noch letztwillig über sein Urheberrecht verfügt hat, erlischt es ohne weiteres mit seinem Tode.

(Diese Ausführungen bezogen sich auf den Rechtsschutz für inländische Werke. Ueber den für ausländische wird der folgende Artikel handeln.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

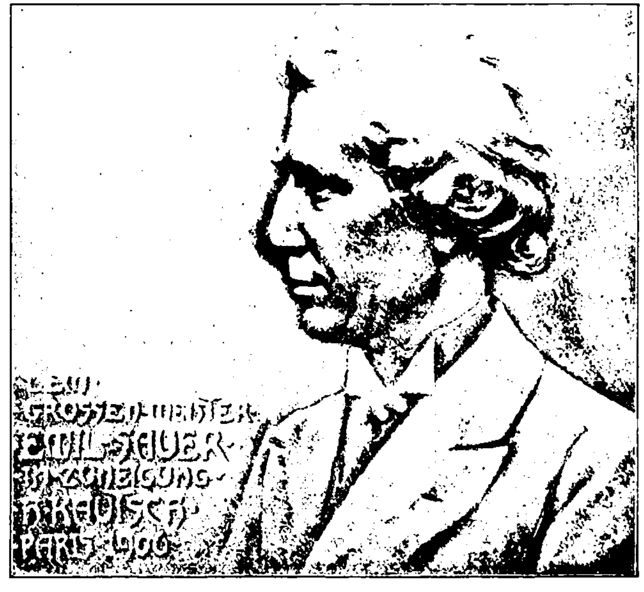
Hochzeit und Abschied von Weimar.

KURZE Zeit nach meiner Rückkehr aus Kopenhagen vermählte ich mich mit Frl. Constanze Martini, der Tochter des Hofrats am Hofmarschallamt, der Enkelin des berühmten Chemikers J. W. Döbereiner in Jena, des Freundes von Goethe und Karl August. Ihre Mutter war ein Patenkind Goethes und hatte noch öfters Gelegenheit gehabt, den Dichter zu sehen und zu sprechen. Wir wurden in der Hofkirche von Oberhofprediger Dittenberger getraut — unter den Klängen des Trauergeläutes für die edle Großherzogin Marie Paulowna. Mir läuteten diese Glocken ein reines, großes Glück ein. Meine Trauzeugen waren Liszt, Lassen, Coßmann, Hauptmann de Marés und der Hofschauspieler Hermann Podolsky, der spätere Direktor des Altenburger Hoftheaters. Bei dem Hochzeitsmahl im Hause meiner Schwiegereltern kam eine komische Verwechslung vor. Mein Schwiegervater hatte aus dem Hofkeller einige Flaschen des feinsten Weins für Liszt besorgt. Sie wurden sorgsam in eine Ecke gestellt, während in der andern Ecke der Wein für die Kutscher der Hochzeitwagen sich befand. Durch eine Ungeschicklichkeit bekamen aber die Kutscher den für Liszt bestimmten Wein, während Liszt dafür der für die Kutscher reservierte vorgesetzt wurde. Als die unglückselige Verwechslung bemerkt wurde, war mein Schwiegervater ganz außer sich und entschuldigte sich bei Liszt, den das qui pro quo besonders belustigte. Er beruhigte den alten Herrn und sagte ihm, daß ihm der Wein ganz gut geschmeckt habe und wenn er nicht darauf aufmerksam gemacht worden wäre, nicht das Geringste gemerkt hätte. Liszt brachte einen reizenden Toast auf die Neuvermählten aus. Meine Frau durfte sich auch später immer seines Wohlwollens erfreuen. Er verkehrte sehr viel in zwanglosester Weise bei uns, wo er sich wie zu Hause fühlte. — Ich erinnere mich eines Abends, wo bei Richard Pohl, der eine Etage über uns wohnte, eine Gesellschaft stattfand, an der auch Liszt teilnahm.

Nach dem Essen verschwand plötzlich Liszt. Zufällig ging ich in unsere Wohnung herunter, um etwas zu holen und war nicht wenig erstaunt, als sich Liszt, der sich eine Lampe hatte anzünden lassen, vor dem Flügel in meinem Zimmer sitzend, fand. Er hatte, wie er sagte, das Bedürfnis, eine halbe Stunde fern von dem Gesellschaftstrubel mit seiner Zigarre allein zu sein und präludierte träumerisch. — Meine Hochseitsreise führte mich zuerst über Heidelberg und Mannheim nach Mainz, wo wir im Hause von Schott auf das freundlichste aufgenommen wurden. Da ich die Kosten der Reise erst verdienen mußte, spielte ich in einem großen Konzert der Liedertafel in Mainz, dann im Kurkonzert in Homburg und gab in Wiesbaden ein Konzert mit Dionys Pruckner. Hier waren wir viel mit Raff und seiner liebenswürdigen Gattin zusammen. —

Wieder nach Weimar zurückgekehrt, fand ich einen Brief des Stuttgarter Hoftheaterintendanten Baron von Gall vor mit der Anfrage, ob ich mich an einer Konkurrenz für die Konzertmeisterstelle der Königlichen Hofkapelle in Stuttgart beteiligen wolle. Der Gedanke, das mir so lieb gewordene Weimar zu verlassen, erschreckte mich fast, aber bei reiflicher Ueberlegung sagte ich mir, daß meines Bleibens in Weimar auf die Länge doch nicht sein könne. Die künstlerischen Verhältnisse unter Liszt und dem geistvollen Intendanten Beaulieu waren denkbar ideale, aber die pekuniären nichts weniger als glänzend. Joachim, Laub, Coßmann sowie ich, hatten einen Gehalt, mit dem man als Junggeselle trotz des damals noch billigen Lebens in Weimar kaum für ein halbes Jahr reichen konnte, geschweige denn als verheirateter Mann und voraussichtlicher pater familias. Das Fehlende mußten eben auswärtige Konzerte bringen, was durch den immer bereitwilligst erteilten Urlaub zu ermöglichen war. Unter dem von Liszt nach dem Rücktritt von Beaulieu empfohlenen Intendanten hatte sich dies unliebsam geändert. Während bisher unsere Tätigkeit in den Hofkonzerten die Hauptsache und der Theaterdienst gewissermaßen Nebensache war (die Hofkonzerte fanden fast in jeder Woche statt und wenn ein fürstlicher Besuch nach Weimar kam, wurde regelmäßig ein größeres oder kleineres Konzert ihm zu Ehren gegeben), änderte sich jetzt das vollständig und namentlich war man Urlaubsgesuchen nicht sehr entgegenkommend. Nun kam noch hinzu, daß Liszt nach der unglückseligen Premiere des „Barbier von Bagdad" seine Stellung als Theaterkapellmeister niederlegte und die feste Absicht aussprach, seinen ständigen Wohnsitz in Weimar aufzugeben, und nur noch von Zeit zu Zeit zurückzukehren. So mußte ich denn trotz aller Vorliebe für Weimar zu dem Entschlusse kommen, die Stellung in Stuttgart anzunehmen. Liszt hatte mir zu einer Zeit, als mir von Stern und Marx in Berlin die erste Geigenlehrerstelle an ihrem Konservatorium (an dem auch Hans v. Bülow als Klavierlehrer damals wirkte) angetragen wurde, den Wunsch ausgesprochen, ihn nicht zu verlassen. Jetzt aber riet er mir selber, unter den obwaltenden Umständen nach Stuttgart zu gehen. Ich schrieb nun an Herrn v. Gall, wobei ich aber bemerkte, daß ich mich auf eine Konkurrenz schon aus Rücksicht auf meine Stellung in Weimar nicht einlassen könne, daß ich aber bereit wäre, zu einem Konzert nach Stuttgart zu kommen, um mich hören zu lassen. Wenn ich bei meinem Probespiel den Erfolg hätte, den ich in aller Bescheidenheit erwarten durfte, dann sollte nach mir niemand mehr zu einer Konkurrenz zugezogen werden.

Im Dezember, wo ich in einem Abonnementkonzert in Basel spielte, benützte ich die Gelegenheit, nach Stuttgart



EMIL SAUER.
Plakette von Henri Kautsch.

zu fahren und trat in einem Konzert im Hoftheater auf, dem auch der König Wilhelm I. beiwohnte. Mein Erfolg war derart, daß der König die Genehmigung zu meiner An-

stellung erteilte. Nach meiner Rückkehr nach Weimar bat ich den Großherzog um meine Entlassung. — Daß ich nach einer siebenjährigen Tätigkeit, die für mich eine an Anregungen hochbedeutend reiche Zeit war, nur schweren Herzens von Weimar schied, kann man sich wohl denken. Besonders schwer wurde es mir, mich von Liszt zu trennen, mit dem ich so unvergeßliche Stunden verlebt hatte und dem ich in künstlerischer Beziehung so viel verdankte, und ebenso von den Quartettkollegen, von denen mir namentlich Coßmann ganz besonders nahe gestanden hatte. — Mit einem gewissen Stolz kann ich übrigens wohl sagen, daß man mich auch in Weimar nicht gerade leichten Herzens scheiden sah, denn nachdem ich um meine Entlassung gebeten hatte, beauftragte der Großherzog Dingelstedt, mich womöglich zum Bleiben zu bestimmen, was aber erfolglos bleiben mußte, da Dingelstedt nicht in der Lage war, mir die gleichen Bedingungen wie Stuttgart zu bieten.

Hiermit will ich die Schilderung meiner Weimarer Zeit schließen, wenn auch noch einige Konzerte in Weimar und Jena usw. folgten, und nur noch der Abschiedsfeier gedenken, die mir zu Ehren stattfand. Bei diesem Fest war mir von Dingelstedt eine besondere Ehrung zugedacht worden. Er hatte folgende Verse gedichtet:

Von Schillers Grab zu Schillers Wiege
Verkehrt nimmst du den Lebenslauf,
Neu-Weimar lebe, wachse, siege
Dich nimmt Alt-Stuttgart liebend auf.

Liszt sollte diese Verse komponieren und der berühmte Maler Ramberg sie illustrieren. Durch einen unglücklichen Zufall kam weder die Zeichnung noch die Komposition zustande, so daß mir nur das Autograph von Dingelstedt als wertvolle Erinnerung blieb.

Kurze Zeit nach diesem Fest verließ ich Weimar für immer, um die neue Stellung in Stuttgart anzutreten.



JAN KUBELIK. — ORPHEUS, den Tieren vorspielend.
Vorder- und Rückseite der Kubelik-Plakette von Kautsch. (Text s. S. 19.)

Noch einiges Anekdotisches.

Im Februar 1861 veranstalteten einige begeisterte Verehrer von Franz Schubert (Richard Pohl, Lassen, das Mildesche Ehepaar und ich) eine große Schubertfeier, nur vor eingeladenen Gästen, darunter selbstverständlich in erster Linie der Großherzog und die Großherzogin. Für diese Feier waren ein Konzert, ein Souper und ein Ball in Aussicht genommen. Das Konzertprogramm enthielt ausschließlich nur Kompositionen von Schubert: Quartett d moll, Lieder, gesungen von Feodor und Rosa v. Milde usw.

Es war uns gelungen, Liszt, der schon seit längerer Zeit nicht mehr öffentlich gespielt hatte, zu bewegen, in dem Konzert mitzuwirken, und es stand den Gästen der hohe, seltene Genuß bevor, den genialsten aller Schubert-Interpreten wieder einmal hören zu dürfen. Welchen Glanz das Fest durch die Beteiligung Liszts gewann, brauche ich wohl nicht erst zu sagen, und die Erwartung war groß. Liszt wählte als erste Nummer das h moll-Rondo für Violine und Pianoforte und ich sollte die Ehre haben, es mit ihm zu spielen. Auch versprach er noch ein Solo zu spielen. — Am Tage des Konzertes lud mich Liszt zum Frühstück ein, vor dem wir das Rondo probieren sollten. Liszt spielte bei dieser Probe das Rondo, wie eben nur Liszt spielen konnte, einfach wundervoll, und es wurde mir wirklich etwas ängstlich zu Mute bei dem Gedanken, mit dieser Leistung Schritt halten zu sollen. Was nun am Konzertabend selbst erfolgte, hätte ich nicht niedergeschrieben, schon aus Pietät und Verehrung gegen Liszt, wenn es nicht schon von anderer Seite in einem sogen. Schlüsselroman erzählt worden wäre. Der Vorfall war darin trotz der veränderten Namen (ich war z. B. Konzertmeister Sänger genannt) durchsichtig genug beschrieben, ich kann daher die Geschichte ruhig berichten, ohne Gefahr, der Indiskretion beschuldigt zu werden. — Liszt hatte schon bei dem der Probe folgenden Frühstück etwas mehr als für ihn gut war, dem Wein zugesprochen. Um 4 Uhr war er bei dem Großherzog zum Diner geladen und tat des Guten so viel, daß er gegen 6 Uhr in etwas angeregtem Zustand im Konzertlokal erschien. Dingelstedt, der dies bemerkte, hatte die unglückselige Idee, gewiß in der besten Absicht, Liszt als Beruhigungsmittel ein Glas bayrisches Bier trinken zu lassen. Dieses Mittel hatte leider gerade die entgegengesetzte Wirkung. Zu der Erregung durch den Wein kam die gewisse Schwere durch das Bier. Liszts Aussehen erfüllte uns alle mit Sorge, und voll banger Ahnung betrat ich mit ihm das Podium. Grün und Stör gingen als Umblätterer mit. Wir begannen. Aber, hilf Himmel! schon der erste wuchtige h moll-Akkord (Liszt hatte in der Probe das Baß-H ganz famos durch zwei Oktaven genommen) verkrachte durch vollständiges Danebengreifen. Bei der Einleitung ging es ja gewissermaßen noch gnädig zu, aber das Allegro zu beschreiben, ist bei dem besten Willen kaum möglich: unvorhergesehene Ritardandi, Accelerandi, Wiederholung sowie Auslassung einzelner Takte folgten in lieblicher Abwechslung. Grün, der mir umblätterte, spielte in allen Farben, und Stör, der Liszt umblätterte, sah ganz ver-s t ö r t aus. Ich wurde nun dadurch merkwürdigerweise ganz ruhig, weil ich mir sagte, daß ich entweder aufhören oder durch dick und dünn mitgehen und Liszt durchreißen müsse, und da ich das Rondo glücklicherweise fast auswendig kannte, gelang mir dies Kunststück, so daß wir zusammen schließen konnten. Als der letzte H dur-Akkord verklungen war, entrang sich meiner Brust ein tiefer Seufzer der Befriedigung: „Tout était perdu, sauf l'honneur.“ Der Beifall, unter dem wir abtraten, war trotzdem so begeistert, daß er selbst bei einer besseren Wiedergabe nicht enthusiastischer hätte sein können. Liszt gab mir beim Abgehen die Hand und sagte: „Hm, ich danke Ihnen, Singer; es hat's doch niemand gemerkt?“ Ich hatte schon auf der Zunge zu sagen: „Wenn sie nicht taub gewesen sind“, zog es aber vor, diplomatisch zu schweigen. Im Musikzimmer empfing uns der alte Genast, der in seinem gewohnten Pathos zu Liszt sagte: Lieber Freund, dieses Rondo scheint mir in rhythmischer Beziehung kolossale Schwierigkeiten zu bieten! — Als dann später Liszt sich ans Klavier setzte, um sein Solo zu spielen, war er wieder ganz auf der Höhe und improvisierte herrlich über Schubertsche Lieder, so daß das Konzert unter dem Jubel des enthusiasmierten Publikums einen glänzenden Abschluß fand.

*

Eines Abends ging ich mit H. v. Bülow in Karlsbad spazieren. Bülow summte eine Melodie vor sich hin, die mir sehr gut bekannt war, aber von der ich im Augenblick nicht sagen konnte, wo sie vorkommt. Ich frug Bülow, der mir gestand, daß auch er es nicht wisse. Das intrigierte uns nun beide und wir rieten hin und her, aber ohne Erfolg. Schließlich gaben wir es auf, und wir kamen auf anderes, Wichtigeres. Nach dem Nachtessen gegen 10 Uhr trennten wir uns, um der süßen Ruhe zu pflegen. Ich legte mich zu Bette und schlief bereits den Schlaf des Gerechten, als es plötzlich an mein Fenster pochte (ich bewohnte ein Parterrezimmer). Anfangs glaubte ich an irgend einen schlechten Scherz und wollte ruhig weiter schlafen. Als aber das Pochen nicht aufhörte, stand ich endlich auf und öffnete schlaftrunken das Fenster. Wen erblickte ich? H. v. Bülow, der mir lachend zurief: Die Melodie ist aus — so, jetzt können wir Gott sei Dank beide ruhig schlafen. Gute Nacht! Sprach's und verschwand lachend.

*

Als Rietz nach Reißigers Tode als Hofkapellmeister nach Dresden berufen wurde, stellte der Intendant v. Lüttichau ihn dem Personal vor und betonte dabei in seiner Rede, daß Rietz sich wohl der Ehre bewußt sein werde, der Nachfolger Reißigers zu werden. Die beiden großen Vorgänger R. Wagner und C. M. v. Weber vergaß er dabei zu erwähnen. Rietz erwiderte darauf sehr schlagfertig, daß er sich der Ehre, der Nachfolger Reißigers zu sein, sehr wohl bewußt sei, und zwar dies um so mehr, als er in Leipzig die Ehre gehabt habe, der Nachfolger von Mendelssohn zu sein.

Moritz Hauptmann schrieb mal in das Konservatoriumsjournal über einen Kompositionsschüler: N. N. macht Fugen wie sie der selige J. S. Bach nie gemacht hat. — Als er einmal durch das Künstlerzimmer ging, wo eben eine junge Dame auf einem stummen Klavier übte, sagte er zu David: Schade, daß für dieses Instrument nicht mehr komponiert wird.

*

In der Oper „Norma" befindet sich in dem großen Duett zwischen Norma und Adalgisa eine Stelle im Orchester, wobei die ersten Geigen fast zwei Seiten lang die Figur



zu spielen haben, was im höchsten Grade langweilig ist. Nicolai, der berühmte Komponist der „Lustigen Weiber von Windsor", trug bei der betreffenden Stelle in die Partitur die Bemerkung ein: „Hier sind die ersten Geigen zu wecken!"

*

Bei einem Festmahl in Weimar hatte Berthold Auerbach (der bekanntlich klein und dick war) einen begeisterten Toast auf Dingelstedt (der groß und ziemlich dünn war) ausgebracht. Dingelstedt rief darauf vom anderen Ende der Tafel: Berthold, komm, laß dich an meinen Bauch drücken.
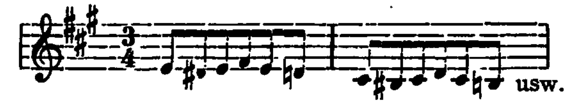
*

Ich sagte einmal zu Dingelstedt: „Herr General-Intendant, man sieht Sie ja gar nicht im Theater." „Ja, lieber Singer," antwortete Dingelstedt, „das Repertoire ist mir zu schlecht."

*

Liszt hatte ein Faktotum, den Hofmusikus Große, der in der Hofkapelle Posaune blies, und Liszt auf seinen Reisen oft als so eine Art Kammerdiener begleitete. Coßmann sagte darauf bezüglich: Große wäre lieber K a m m e r musikus und Hofdiener, als Hofmusikus und K a m m e r diener.

*

Eines Abends ging ich nach dem so wundervollen Finale des ersten Aktes der „Meistersinger" aus dem Orchester in den Couloir des ersten Parketts. Aus der Tür desselben trat ein sehr eleganter Herr, der sehr begeistert trällerte:



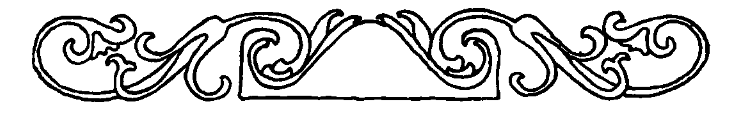
So etwas kann nicht erfunden werden.

Operettenfestspiele des Münchner Künstler-Theaters.

IM Jahre 1908 war das Münchner *Künstlertheater* als Reformbühne entstanden: ein aparter, stimmungsvoller Raum mit amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen, nach dem Vorbild des Bayreuther Festspielhauses angelegt, dazu eine kleine Reliefbühne, die ebenfalls von allem überflüssigem Prunk der Oper und des opernhaft inszenierten Schauspieles frei blieb. Die ersten Versuche, aus einer Idee des bekannten Münchner Malers, Professor *Fritz Erler*, hervorgegangen, waren von Erfolg gekrönt gewesen, und der Erfolg blieb dem Unternehmen auch dann noch treu, als Professor *Max Reinhardt*, der bekannte Berliner Unternehmer, die Leitung des Künstlertheaters weiterführte. Die Musik hatte bei den Veranstaltungen bisher eine ziemlich untergeordnete Rolle gespielt. Bei den diesjährigen Aufführungen trat sie mehr in den Vordergrund. Man hatte sich nämlich entschlossen, einen Offenbach-Zyklus zu veranstalten, einem im vorigen Jahre noch von Mahler ausgesprochenen Gedanken folgend. So berief dann der „Drei-Masken-Verlag", der Pächter des Künstlertheaters, auch für den Sommer 1911 abermals Reinhardt, den erfolgreichen Regisseur, und kündigte seine Aufführungen unter dem hoheitsvollen, wenn auch nicht mehr neuen Titel „Operettenfestspiele" an. Ihre Ergebnisse umfaßten innerhalb dreier Monate drei — ich sage ganze drei — Stücke, von denen das eine, die Operette „Themidore" von *Digby la Touche*, einem einheimischen Dilettanten, kaum einen Anspruch auf ernsthaftere Beachtung machen konnte, wenn auch seine Premiere das schaulustige Publikum unterhielt. Man konnte sich hier, bei einem reinen Ausstattungstück, wenigstens an einigen hübschen Kostümen und Beleuchtungseffekten erfreuen, die freilich weder neu noch originell verwendet waren. Möglich und erträglich wurde das sogen. „Liebesspiel" durch die Mitwirkung der bekannten Diva des Berliner Metropoltheaters, *Fritzi Massary*, deren Leistungen freilich wieder bewiesen, daß ein Stück, wie „Themidore", höchstens auf dem Brettl wirken könnte. Ich würde seine Aufführung gar nicht eingehender erwähnt haben, wenn sie nicht ein Charakteristikum für die merkwürdige Stillosigkeit und Inkonsequenz der Veranstaltungen des Künstlertheaters wäre. Als seine Vorstellungen am letzten Tage des Juni mit der „Schönen Helena" von Offenbach, also dem zweiten der von mir genannten drei Stücke, begannen, da konnte und durfte man schon ein wenig gespannt und erwartungsvoll sein. Denn diese Operette wurde, von einigen Auswüchsen abgesehen, geschmackvoll und fein inszeniert. Da war viel Phantasie in den Bühnenbildern und ihren Farbenstimmungen zu bemerken, wenn auch gerade für die artistische Verfeinerung wieder ein anderer Fehler schier unumgänglich blieb: Der parodistische Geist der Operette Offenbachs konnte in keinen rechten Einklang mit dem Milieu der Bühne gebracht werden. Einzelne Leistungen, wie *Pallenbergs* trotz aller Uebertreibungen prächtiger Menelaus, änderten an der Zwiespältigkeit des Gesamteindruckes wenig. Was nun die Musik Offenbachs selbst betraf, so hatte man sich die Partitur zum speziellen Gebrauch in einer ziemlich barbarischen Weise hergerichtet. Die Striche hätten schon etwas vorsichtiger angebracht werden können, und wenn Kapellmeister *Zemlinsky* sich hier wie auch bei anderen Gelegenheiten mit dem Tonkünstlerorchester die anerkennenswerteste Mühe gab, so konnte doch auch eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Orchester und der Bühne nicht immer verborgen bleiben. Bei Gelegenheit der beiden Premieren wurde ja im Künstlertheater recht gut musiziert, und von den Solisten darf vornehmlich der junge stimmbegabte Tenorist *Ritter* genannt werden. Im Verlauf der fünfzig Vorstellungen, die die „Schöne Helena" schon in den ersten Tagen des September hinter sich hatte, wurde aber auch hier bemerkbar, was sich im allgemeinen in derartigen Fällen gar nicht vermeiden läßt, ein gewisses laisser faire — laisser aller. Obgleich die Akustik des Künstlertheaters, zumal für Münchner Verhältnisse, nicht ungünstig genannt werden darf, kam selbst das Orchester nicht immer klanglich so zur Geltung, wie man es erwartet hätte. Viel Wirksames und Gelungenes war in der „Schönen Helena" zu finden, der ganzen Aufführung fehlte aber ein wenig die Pikanterie und Ausgelassenheit ihrer musikalischen Ursprache.

Trotz dieser Einwände konnte man die „Schöne Helena" als die zweifellos wertvollste Gabe der „Festspiele" anerkennen, und sicherlich würde auch der „Orpheus in der Unterwelt" das dritte und zuletzt aufgeführte Stück, seine Wirkung nicht verfehlt haben, wenn man es im Bereich des Künstlertheaters, wo es allenfalls noch hingehörte, belassen hätte. Statt dessen hatte man von Anfang an als Ort seiner Aufführung die „Festhalle" in der Münchner Ausstellung vorgesehen, deren schlechte Akustik bereits die vorjährigen Musikfeste in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt hatte, und die jetzt, nachdem sie als Maschinenhalle, Konzertsaal und Zirkus gedient, eine weitere Metamorphose durchgemacht hat, nämlich die zum altgriechischen Theater. Reinhardt hat nämlich den Versuch gemacht, den „Orpheus in der Unterwelt" gleichsam als Satyrspiel zu der von ihm an gleichem Ort inszenierten „Oresteia" des Aischylos darzubieten, also eine höchst gewaltsame Verbindung zwischen der Nachbildung des griechischen Theaters und der französischen Boulevardoperette zu erzwingen. Ich brauche kaum auszuführen, daß dieser Versuch nach jeder Richtung hin mißlang, und daß die Vorzüge, die die Eigenart von Reinhardts oft feinsinniger, raffinierter Inszenierungskunst darstellen, in dem intimen Raum des Künstlertheaters ganz unvergleichlich besser gelangen, als in einer 50 m langen Maschinenhalle. Daß die Darsteller vom Zuschauerraum auftraten, wirkte in der „Schönen Helena" gut, hier direkt schlecht. Die dekorationslose Szene erschien bei Offenbach geradezu illusionstörend, wenn der Ausdruck gestattet ist. Auch der Chor, der aus Dilettanten gebildet „in Zivil" sozusagen im Publikum saß, konnte wenig zur Förderung der Stimmung beitragen. Das Orchester und sein schon genannter Dirigent wurden gezwungen, unter geradezu unmöglichen Bedingungen zu arbeiten, und es hat für seine Leistungsfähigkeit nicht viel zu besagen, wenn es sich in einem solchen Falle mit einem Mehr oder Weniger von Glück aus der Affäre zu. Wo es zur Wirkung kommen konnte, wie bei der Begleitung des Hans Styx, löste es diese vollauf aus. Das Personal der Mitwirkenden, dessen hervorragendere Vertreter ich schon genannt habe, war aus den verschiedenartigsten Kräften zusammengesetzt, die im einzelnen sicher ihr Bestes gaben, wie denn auch hinsichtlich einzelner Leistungen und einzelner Momente stets viel Befriedigendes konstatiert werden konnte. An der Stillosigkeit und sehr geringen rein künstlerischen Ausbeute des Ganzen wird aber durch diese Tatsachen nichts Wesentliches geändert, und bedenklich bleibt es auch, nebenbei gesagt, daß solche merkwürdige Erzeugnisse der einheimischen Fremdenindustrie allenthalben für „Münchner Kunst" ausgegeben werden.

Willi Glöckner.



Wiener Konzerte.

IN der letzten Spielzeit hat Wien an zweitausend Konzerten gehabt. Ein Bericht darüber, soweit er nicht durch die bereits erschienenen erledigt ist, kann natürlich nur ganz allgemein erstattet werden. Das Ergebnis ist wenig befriedigend, und was das schlimmste ist, auch nicht sehr verheißungsvoll für die Zukunft. Vor einigen Jahren ist man darauf gekommen, daß der Besuch musikalischer Veranstaltungen auch in Wien eine Funktion der sozialen Verschiebungen ist. Man verwendete die Erkenntnis, daß die Musik der Opern und Konzerte aufgehört hat, ein Vorrecht einer gewissen Oberschicht zu bilden, zunächst gegen die Hofoper noch unter Mahler, indem man so Mahlers Erfolge erklären wollte (breitere, mindergebildete Schichten hätten sie herbeigeführt), während die eifrigen Aristokraten der Musik, ihre angestammten Untertanen, allmählich ausgeblieben seien. Nachdem diese Deutung ihre Schuldigkeit getan hatte, wendet man nun endlich ihren richtigen Grundgedanken, daß die hohen Preise der Plätze und die besseren Verbindungen der Vororte mit der inneren Stadt tatsächlich auf die Zusammensetzung des Publikums einwirken, auch auf die Fülle der Konzerte und ihren Besuch. Längst sind auch in Wien 90 von 100 Konzerten zur Befriedigung wirtschaftlicher Notwendigkeiten da. Der Künstler, oder der es sein möchte, tritt auf, um bekannt zu werden, um Stunden oder neue Anträge von Veranstaltern oder Agenten zu gewinnen. Unter solchem Ueberfluß haben dann selbst anerkannte Solisten zu leiden, deren Abende genau so leer sein können wie die von Anfängern. Kaum daß einige Lieblinge ihr sicheres, häufig auch erst mühsam erworbenes Publikum haben. Nur Orchesterkonzerte kommen immer mehr in Gunst. Neben den „Philharmonikern" behaupten sich der „Konzertverein" unter *Loewe* und das „Tonkünstlerorchester" unter *Nedbal*. Das Interesse für Kammermusik gilt fast ausschließlich dem Quartett *Rosé*, sicher einem der besten, die heute spielen. Dieses Quartett hat nun schon das zweite Jahr sämtliche Streichquartette Beethovens zyklisch gebracht. Neuheiten werden nicht gerne geboten und wie es scheint, noch weniger gern angenommen. Von einem neuen Unternehmen, der Urania, versprach man sich sehr viel. Es hatte ein neues Gebäude mit neuen Sälen, an denen Wien schon lange Mangel hat (so daß jetzt der Bau eines Konzerthauses begonnen werden soll). Aber diese Säle boten nicht das Erwartete. Die Gründe, nur wenigen Erfahrenen bekannt und von diesen ungern klar ausgesprochen, leuchten ein. Diese Säle sind nicht billiger, sondern eher teurer als die alten. Die Verbindungen zu dem neuen, nicht in sehr günstiger Gegend gelegenen Uraniagebäude lassen, wie in Wien überhaupt, viele Wünsche übrig. Das Publikum aber ist gegen neue Säle um so mehr mißtrauisch, als es sich schon mit den bestehenden nicht immer einverstanden erklärt. Ein ganz vornehmes Konzert z. B. darf (wenn es sich nicht um Orchesterkonzerte handelt, für die der Große Musikvereinssaal einzig möglich ist) nur im Bösendorfer Saal stattfinden, der, o Ironie, seine wunderbare Akustik scheinbar dem Umstand zu verdanken hat, daß er nicht als Konzertsaal, sondern — als Reitschule erbaut wurde; und der außerdem keine Straßenbahnverbindungen hat. Tut nichts: der Kleine Musikvereinssaal ist schon nicht ganz „erster Klasse" und der Ehrbar-Saal hat vollends gegen ausgesprochene Vorurteile zu kämpfen. Und da soll man Künstler und Publikum an etwas Neues gewöhnen! Dazu kommt der Wettkampf der Konzertagenturen, der für die Uraniasäle auch nichts Gutes verhieß. Immerhin gelang es der Urania durch eine Reihe von Abenden, die der Komponist und Musikschriftsteller Dr. *Robert Konta* veranstaltete, Aufmerksamkeit zu erregen und zahlreichen Besuch anzulocken. Als besonders gelungen sei ein Wunderhorn-Abend bezeichnet, der von *Richard Batka* eingeleitet, Gedichte aus dem Wunderhorn in Kompositionen von Mahler, Streicher, Vrieslander u. a. brachte; ein französischer Abend mit Kompositionen der neuen französischen Meister, eingeleitet durch einen sehr hübschen Vortrag von Dr. *Egon Wellesz*. Mozarts Bastien und Bastienne wurde zweimal aufgeführt, einmal nach einem sehr feinen Vortrag Batkas von der Urania selbst, ein zweitesmal vom Münchner Marionettentheater, das auch Pergoleses „Serva padrona" und Offenbachs „Mädchen von Elizondo" gab. Für das kommende Jahr wage ich der Urania und ihren Konzerten, da soeben ein ausgezeichneter Sekretär, Herr Dr. *Wilhelm v. Wymetal*, verpflichtet wurde, einen ziemlichen Aufschwung vorauszusagen.

Was uns an neuen Künstlern und neuen Werken geboten wurde, war im Verhältnis nicht viel und wich wenig von dem ab, was in diesem Jahre sonst im Bereiche deutscher Musik gang und gäbe war. Ueber einige der anregendsten Neuheiten habe ich schon berichtet. Aus der späteren Zeit nenne ich „Brigg fair" von *Delius* und desselben Messe des Lebens, diese letzte vom neuen Philharmonischen Chor unter *Franz Schreker* aufgeführt; die Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied von *Braunfels*, eine Ouvertüre zu „Polyeucte" von *Paul Dukas*, ein Klavierkonzert von *Busoni*, unter seiner eigenen Leitung von seinem Schüler *Leo Sirota* gespielt, eines der interessantesten Werke, die man überhaupt kennen lernte; nur hätte man es nach Bülows Muster gleich ein zweitesmal spielen müssen, damit es besser verstanden würde; Violinkonzerte von *Leander Schlegel*, einem angenehmen Lyriker und von *Max Schillings*; die vom Zürcher Tonkünstlerfest her bekannte Symphonie *Karl Weigls* in E; eine Symphonie in a moll von *Robert Konta* und neuere Lieder von ihm. Mit neuen Liedern sparte man sonst recht sehr. Nur die Hofopernsängerin *Elizza* hatte den Mut, einen eigenen Liederabend junger österreichischer Komponisten zu geben. Sie hatte damit einen starken persönlichen und künstlerischen Erfolg. *Joseph Marx* bekam außerdem seinen eigenen Liederabend und wird die Wiener Programme nun wohl auch weiter bereichern; sie sind allgemach eintönig genug geworden. Auch *Alexander Zemlinsky*, der lange Vernachlässigte, kam zu der Ehre eines eigenen Abends. Die Gesellschaftskonzerte unter *Schalk* wiederholten nach längerer Pause die Domestica von Strauß und brachten Liszts Graner Messe und seinen dreizehnten Psalm als eine Art Vorfeier der herbstlichen Feste. Selbstverständlich fehlte auch die gewohnte Matthäus-Passion nicht. Einen wunderbaren Bach-Abend verdankte man dem Leipziger Organisten *Karl Straube*. Die alte Singakademie brachte zwei Neuheiten, *Karl Bleyles* Chorwerk „Lernt lachen" und „Die Heimkehr des Sonnengottes" von *Alexander Mackenzie*, dem Direktor der Königl. Musikakademie in London. Dann erhielt sie abermals einen neuen Leiter in dem ausgezeichneten Hofopernkapellmeister *Bruno Walter*, der nach kurzer Vorbereitung mit einer viel verheißenden Aufführung des Messias einen Auftakt für das kommende Jahr gab. Zu erwähnen wären noch die von dem Musikschriftsteller Dr. *I. Bach* mit vielem Verdienst veranstalteten Arbeiter-Symphonie-Konzerte, die einem ganz neuen und überaus dankbaren Publikum in bedachtem Fortschreiten immer größere und schwerere Werke bieten; so z. B. Bruckners Siebente Symphonie unter Loewe und Bruchstücke aus der Walküre. Endlich fand im Verein für Kunst und Kultur das jährliche Konzert statt, in dem sich drei Schüler Schönbergs, *Alban Berg*, *Karl Horwitz* und *Anton v. Webern* mit Kammermusik hervorwagten, worauf sie, ganz wie man es schon gewohnt ist, kritisch in Fetzen gerissen wurden. Ich habe im vorigen Jahre die Art dieser Musik in der „N. M.-Z." zu schildern versucht und kann dem nur beifügen, daß ich auch Alban Berg und Karl Horwitz für glänzend gebildete, moderne Musiker halte, denen, ob nun auf dem gleichen oder auf dem neu einzuschlagenden Wege, eine Zukunft winkt.

Die neue Saison kündigt sich an. Während man seit drei Jahren Mahler fast vollständig vernachlässigt hat, ist es für sie fast bezeichnend, daß sich jetzt Pietät und Spekulation auf seine Werke stürzt. Nicht weniger als sechs von seinen acht Symphonien und das Chorwerk „Das klagende Lied", Liederabende, Gedenkfeiern usw. werden vorbereitet. Man sieht, daß es für einen Komponisten seine Vorteile hat, zu sterben.

Dr. Paul Stefan.



Braunschweig. Am 1. Oktober hat das Hoftheater die 50jährige Gedenkfeier des Hauses begangen, das in den Jahren 1902 bis 1904 vom Baurat *Seelig* (Charlottenburg) gründlich renoviert worden war. Die Erschütterungen am Schluß der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts zittern nur noch leise nach. Intendant *v. Frankenberg* hat mit seinem künstlerischen Stabe, Hofkapellmeister *Rich. Hagel*, Oberregisseur Dr. *Hans Waag* (dem Gatten der bekannten Sängerin Hafgren-Waag) und Regisseur *Greis*, einen vorzüglichen Arbeitsplan entworfen und die Spielzeit mit „Undine" vielversprechend eröffnet. Das Orchester wurde während der Ferien etwa 2 m tiefer gelegt und mit einem Schalldeckel nach Bayreuther Muster versehen, die Beleuchtung verbessert und der häßliche Souffleurkasten entfernt. Außerdem beschaffte man verschiedene neue Instrumente: Tuben, Baßtrompete, Celesta zur Verstärkung der Harfe, noch weitere 4 Hörner, so daß wir Wagners Musikdramen nicht mehr in einer Bearbeitung, sondern im Original bekommen. In der „Walküre" und im „Holländer" erwies sich Hagel als feinsinniger und feinfühliger Wagner-Dirigent, der alles neu belebt, jede Einzelheit beachtet, diese jedoch stets den großen Linien unterordnet; von Dr. Waag wird er dabei aufs beste unterstützt. Der Feuerzauber z. B. wird nicht mehr durch schwach gespannte rötliche Dämpfe, sondern durch mannshohe Flammen bewirkt, die optische Täuschung durch zungenförmig geschnittene, lange Streifen leichter, gelber Seide bewirkt, denen man durch gewaltige Gebläse die Bewegung und durch Beleuchtung die Farbe der „wabernden Lohe" verleiht. Frl. *E. Liebert* führte sich als Koloratursängerin und Frl. *E. Ries* (die unsere Altistin

Frl. *Clairmont* im Winter vertritt) als Altistin ganz vorteilhaft ein. Außerdem wurden noch folgende junge Damen mit frischen, zum Teil hervorragend schönen Stimmen gewonnen: Ansie Birch, Elinne Bristlin, Aenne Diegler, Resi Krizek und Ella Richter. Am 8. September, dem 80. Geburtstage unseres verstorbenen Ehrenbürgers *Wilh. Raabe*, fand eine Gedächtnisfeier statt, an der sich die Hofkapelle (Trauermarsch aus der „Eroika" und „Meistersinger"-Vorspiel), sowie der Lehrergesangverein unter Leitung des Herrn Domkantors Wilms mit zwei tadellos gesungenen Chören beteiligten. Der Heldentenor Otfried Hagen vertauscht am Ende der Spielzeit seine Vaterstadt mit Frankfurt a. M., ihn ersetzt Herr Lühnemann (Halle a. S.). *Ernst Stier.*

Wiesbaden. Im Kurhaus hat Prof. Arthur *Nikisch* zum Besten der Pensionskasse des Orchesters — in durchaus uneigennütziger Weise — als Gastdirigent fungiert. Nur Beethovensche Werke kamen zu Gehör, darunter als Hauptstück die IX. Symphonie, die unter Nikischs temperamentsprühender Direktion mit hinreißendem Schwung gespielt und gesungen wurde. Chor (der „Cäcilien-Verein") und Orchester hielten sich vortrefflich; unter den Solisten muß neben Frau Kaempfert (Sopran) und Herrn Forchhammer (Tenor) namentlich auch der Altistin Elly Berlow (aus Frankfurt) gedacht sein, deren dunkeltimbriertes Organ sich im Soloquartett aufs angenehmste ausprägte. *O. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Herzogliche Hoftheater in Dessau kündigt als Novitäten für die Saison an: „Elektra" von Richard Strauß, „Benvenuto Cellini" von Berlioz, „Ich aber preise die Liebe" von Joseph Reiter, Text von M. Morold (Uraufführung) in Verbindung mit Glucks „Maienkönigin"; „Dejanira" von Saint-Saëns (deutsche Uraufführung nach der im November stattfindenden Premiere in der Pariser Großen Oper); ferner „Der Cid" von Cornelius, Pergolesis „Magd als Herrin", Wormsers Pantomime „Der verlorene Sohn".

— Eine neue Sprechtondichtung haben die beiden Autoren des im vorigen Winter aufgeführten Werkes „Das große Narrenspiel", der Dresdner Lyriker *F. E. Köhler-Haußen* und der gleichfalls in Dresden lebende Komponist *Paul Colberg* vollendet. Das neue Werk führt den Titel „Der gläserne Berg". Es umfaßt gesprochenen Text, großes Orchester und unsichtbaren Frauenchor.

— Der Pariser Komponist *Gabriel Dupont* hat, wie es heißt, auch eine „Elektra" komponiert. Das wäre dann also die dritte. Wahrscheinlich klingt die Nachricht nicht.

— *Gemma Bellincioni* ist von der Leitung der Pariser Großen Oper aufgefordert worden, am 29. November und am 2. Dezember d. J. die „Salome" zu interpretieren. (Die Sängerin wirkt zurzeit in Berlin als Leiterin einer Gesangsschule.)

— Die langerwartete Premiere von *Arrigo Boitos* Oper „Nero" soll unter Toscanini in der Mailänder Scala stattfinden.

— Nach einer Zeitungsmeldung ist in einem englischen Provinztheater Mendelssohns Oratorium „Elias" als Oper aufgeführt worden. Der Musiker Charles Manners wird voraussichtlich mit seiner Truppe nach London übersiedeln und dort die Aufführungen fortsetzen.

— Im Londoner Hippodrom, einem Varieté, führt *Leoncavallo* mit einer italienischen Truppe den „Bajazzo" (etwa 70 Minuten dauert er sonst) in nicht ganz 30 Minuten auf. In einem Interview hat Leoncavallo den Londonern erklärt, Wagner und Strauß könnten in England nie populär sein; die Bayreuther Wagner-Aufführungen seien nur deshalb ein Erfolg, „weil Bayreuth so langweilig sei, daß man dort für jede Unterhaltung dankbar sei". Was England brauche, sei Melodie, schöne Stimmen und Harmonie. Ganz so wird sich Leoncavallo wohl nicht ausgedrückt haben. Wenn er im übrigen selber glaubt, daß sein „Bajazzo" um die Hälfte zu lang sei und er solche Beschneidung vertragen könne, so wird man gegen diese Selbstkritik kaum etwas einwenden können.

*

— Für die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle in Berlin in der Saison 1911/12 unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. *Richard Strauß* sind zur Aufführung unter anderen folgende Werke in Aussicht genommen: Sechs Symphonien von Beethoven und einige Ouvertüren, Klavierkonzert und g moll-Symphonie von Mozart, Symphonie von Haydn, Concerto grosso von Händel, Viertes brandenburgisches Konzert von Bach, Sinfonia domestica von Richard Strauß, Symphonie mit Chor von Hausegger, Kaisermarsch mit Chor von Richard Wagner, Dante-Symphonie von Liszt, Dritte Symphonie von Mahler mit Altsolo und Knabenchor, Serenade von E. E. Taubert.

— Die Konzertdirektion Hermann Wolff hat das Erstaufführungsrecht von *Max Regers* op. 120 „Eine Lustspielouvertüre" für kleines Orchester für Berlin und Hamburg erworben. In Berlin wird diese Komposition in dem Philharmonischen Konzert unter Nikischs Leitung am 13. November aufgeführt werden.

— Die von *Max Schillings* dirigierten Abonnementkonzerte der königl. Hofkapelle in Stuttgart künden folgende Neuaufführungen an: W. v. Baußnern: Symphonie No. 3 für großes Orchester und Chor (Uraufführung). Walter Braunfels: Ouvertüre zu „Prinzessin Brambilla" (Uraufführung). Claude Debussy: Skizzen „Images". Eduard Elgar: Symphonie No. 2. Fr. Gernsheim: Ouvertüre, „Zu einem Drama". H. v. Glenck: „Tragödie" Rhapsodie (Uraufführung). Paul Juon: Tripelkonzert. Fr. Klose: „Das Leben ein Traum", Symphonie. Erwin Lendvai: Scherzo. Gustav Mahler: Kindertotenlieder. Karl Nielsen: Ouvertüre „Helios". Max Reger: Lustspielouvertüre. Max Schillings: „Jung Olaf", Melodram (Uraufführung). Rich. Strauß: Suite für 13 Blasinstrumente. Hugo Wolf: Morgenhymne für Chor und Orchester. — Aus dem Programm der Kammermusikabende des *Wendling*-Quartetts seien folgende Werke genannt: Mozart: Klarinettenquintett A dur. Beethoven: Schottische Lieder mit Triobegleitung. P. Tschaikowsky: Klaviertrio a moll. Rich. Strauß: Klavier-Violoncello-Sonate F dur. Max Reger: Klavier-Violin-Sonate (neu) und Streichquartett d moll (neu). Hans Pfitzner: Klaviertrio F dur. Paul Juon: Klavierquartett nach Selma Lagerlöfs „Gösta Berling". Ernst H. Seyffardt: Streichquartett Es dur.

— Der *Leipziger Bach-Verein* wird in der bevorstehenden Saison einer Einladung nach Berlin Folge leisten und dort unter S. v. Hausegger den Chorteil der Neunten Symphonie singen; in einem zweiten Berliner Konzert wird er zusammen mit dem Blüthner-Orchester die Johannespassion zur Aufführung bringen.

— Wie aus *Leipzig* gemeldet wird, soll das Philharmonische Orchester (Winderstein) als Grundstock für ein großes westdeutsches Städtebundorchester gewonnen werden. Für Leipzigs Musikleben bedeutete das einen Verlust. Der Plan eines solchen Orchesters ist wohl diskutierbar.

— Der Organist Walter Armbrust, Direktor des Brahms-Konservatoriums in Hamburg, wird in *Hamburg* und *Leipzig* je einen Karg-Elert-Abend veranstalten. Ferner hat er fünf populäre Kirchenkonzerte in Hamburg arrangiert, die einen historischen Ueberblick über die bedeutendsten Kirchenmusiker vom 15. bis 20. Jahrhundert bieten sollen.

— Die „Robert-Franz-Singakademie" zu Halle a. S. gibt das von ihrem neuen Dirigenten, Königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwes* aus Elbing, aufgestellte Winterprogramm bekannt: Requiem von Sgambati (für Halle völlige Neuheit!), Kammermusikabend mit Frauenchören, „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius (konzertmäßige Aufführung), Matthäus-Passion von Bach. Begreiflicherweise ist man auf die Leistungen des neuen Chorleiters, der der Nachfolger von Prof. O. Reubke ist, sehr gespannt. *P. Kl.*

— Der „Sollersche Musikverein" in Erfurt (Dirigent der Konzerte: *Max Kopff*) kündigt für die Spielzeit unter anderem an: als Liszt-Feier „Die Legende von der heiligen Elisabeth" und als IV. Symphoniekonzert einen Richard Strauß-Abend (Vorspiel zum zweiten Aufzug aus der Oper „Guntram"; „Tod und Verklärung", Tondichtung für großes Orchester. Lieder am Klavier; „Wanderers Sturmlied", für sechsstimmigen Chor und großes Orchester). Das Chorkonzert bringt „Judas Maccabäus" von Händel.

— In *M.-Gladbach* sollen in den fünf Cäciliakonzerten unter Leitung des Königlichen und städtischen Musikdirektors Gelbke im bevorstehenden Winter unter anderem folgende Werke aufgeführt werden: Faust-Symphonie und 13. Psalm von Liszt, Messias von Händel, h moll-Messe von Bach, Neunte Symphonie von Beethoven und Gesangsquartette von Brahms. Das vierte Konzert sieht ein modernes Programm vor, der erste Kammermusikabend Kompositionen von Reger, die der Komponist selbst mit Frau Hohemann (Gesang) und Fräulein Zimmermann (Klavier) vorträgt. Die sechs Symphoniekonzerte stehen ebenfalls unter Gelbkes Leitung.

— *Dr. Hermann Brause*, der bekannte Baritonist, wird in dieser Saison in Deutschland eine große Anzahl von Balladen- und Liederabenden geben. Er wird unter anderem 4mal in Berlin, 3mal in Dresden, sowie in Hannover, Breslau, Posen, München, Wiesbaden, Würzburg usw. singen.

— *Otto Lohse*, der bekanntlich für 1911/12 an die Brüsseler Oper verpflichtet wurde, wird auch in diesem Jahre die dortigen „Concerts populaires" dirigieren. Als Programm wurde ein Beethoven-Zyklus festgesetzt, in welchem in fünf Konzerten sämtliche Symphonien, die Klavierkonzerte und das Violinkonzert zur Aufführung kommen sollen. Als Solisten wurden bis jetzt engagiert: A. de Greef, Suzanne Godenne und César Thomson.

— In England kündigt *Wilhelm Backhaus* als neue Programmnummer Walzer aus dem „Rosenkavalier" von Richard Strauß für Klavier an.

— *Felix Weingartner* wird in diesem Winter in Boston einige Wagner-Vorstellungen dirigieren.

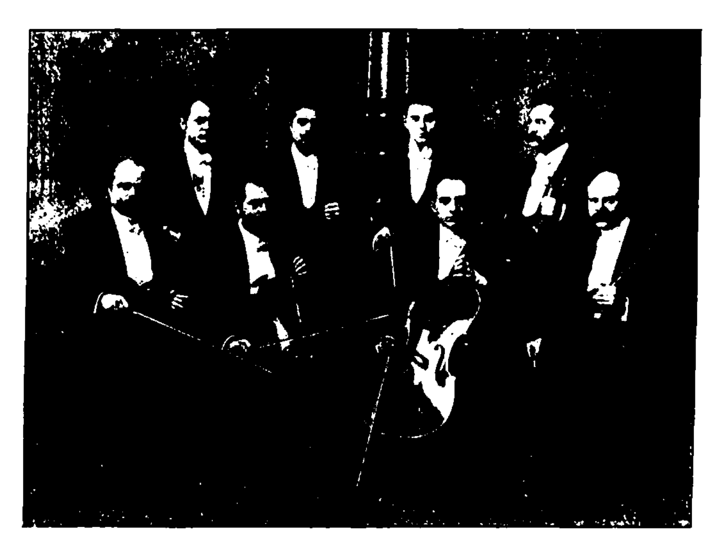
— *Eugène Ysaye* sowohl wie *Paderewski* sind jeder für eine Tournee durch die Vereinigten Staaten während der Saison 1912/13 engagiert worden. Paderewskis Verpflichtung ist, vorläufig 80 Konzerte für ein Honorar von 800 000 M. zu spielen.



— *Die neuen Königlichen Hoftheater in Stuttgart* (s. Abbildung S. 13) stehen im Aeußeren fertig da und schreiten in der inneren Einrichtung ihrer Vollendung entgegen. Es entstehen hier Stätten einer hohen Bühnenkunst, welche in Deutschland und gegenwärtig auch wohl in der ganzen Welt nicht ihresgleichen haben: die Stuttgarter Bühnen stellen mit ihren Verwaltungs- und Magazinbauten die größte Theateranlage unserer Zeit dar. Das „Große Haus", welches für das Musikdrama, die Oper und das große Schauspiel bestimmt ist, faßt dabei nur etwa 1400 Plätze, obwohl der Innenraum an Länge dem des Münchner Hoftheaters (2200 Plätze) gleichkommt: eine Folge der reichlich und bequem ausgestatteten Sitze. Das Parkett steigt amphitheatralisch an, darüber erhebt sich ein in der Platzzahl beschränkter erster Rang und darüber ein zweiter Rang, welcher in ein zweites Amphitheater übergeht. So dürfte für billigere Plätze reichlich gesorgt sein. Und billigere Plätze sind in Stuttgart, wie die Erfahrung im Interimtheater gelehrt hat, vonnöten. Während der erste Rang meistens leer steht, sind die billigen Plätze meistens ausverkauft, und man könnte an manchem Sonntag wohl drei- bis vierhundert Plätze mehr im zweiten Rang und Amphitheater absetzen. Daher ist die geplante Einrichtung aufrichtig zu begrüßen, nicht zum wenigsten im Interesse des Theaters und der Künstler selbst; denn hier auf den billigen Plätzen wird das begeisterte Publikum seine Heimstätte finden, und die Kunst braucht nun einmal, wenn sie gedeihen soll, enthusiastische Herzen. Das Kleine Haus wird im Innenraum sehr intim wirken, denn es faßt nur an 800 Zuschauer und wird durch Holzvertäfelung noch reizvoller und behaglicher werden. Es ist für die Komische Oper, für Mozarts „Figaro", für den „Don Juan", „Die Entführung" und die anderen Werke des Lieblings der Musen bestimmt, die „Fledermaus" wird zu Gaste in dem Hause sein, und der Spieloper überhaupt wird da eine Heimstätte bereitet, in welcher sie durch Herausarbeitung ihrer intimeren Reize vielleicht der Operette den Boden entziehen kann. Was von Herzen zu wünschen wäre. Ibsen wird da gespielt werden, und das moderne feine Lustspiel, in welchem die Pointen nicht herausgebrüllt werden, sondern zur Seite zu fallen scheinen, um desto mehr zu wirken. Im Großen Haus ein großer, im Kleinen Hause ein kleiner Orchesterraum; der erstere kann bis zu 106 Musikern, der letztere bis zu 46 Musikern fassen. Das Orchester im Großen Haus zeigt eine neue Anlage: es ist wohl optisch für das Parkett und den ersten Rang verdeckt, so daß man den Dirigenten und die Musiker nicht sieht und das Bühnenbild voll und ganz wirken kann; dagegen soll die Klangwirkung eines offen liegenden Orchesters erreicht werden, und deshalb ist der Raum desselben ungewöhnlich groß und breit. Das ganze Orchester aber sitzt auf einer großen Resonanztrommel von Holz. Der Orchesterraum des Kleinen Hauses dagegen liegt offen wie in allen reinen Logenhäusern. Die Bühneneinrichtung der beiden Theater wird wohl die vollendetste der Gegenwart genannt werden dürfen. Seiten- und Hinterbühnen sorgen für schnelle Verwandlungen auf Wagen, ein großer Planhorizont und wahrscheinlich auch ein großer Rundhorizont geben der Bühnendekoration die volle Möglichkeit plastischer Wirkungen, raffinierte Beleuchtungseinrichtungen ermöglichen den Wechsel und die feinsten Uebergänge im künstlichen Licht. Die Magazine liegen seitlich hinter den Verwaltungsgebäuden und sind mit einer Schwebebahn mit der Bühne verbunden, so daß wohl allen entstehenden Verlegenheiten im Augenblicke abgeholfen werden kann. Das Schönste aber an den neuen Häusern ist ihre herrliche Lage am Anlagensee und in den großen wundervollen Bäumen des Schloßgartens. Darüber herrscht nur eine Stimme. Von den radikalsten unserer Stuttgarter Künstler hört man ab und zu sagen, die Theater seien zwar „anständig", aber in ihrer architektonischen Linie beinahe etwas langweilig. Die Wahrheit ist, daß die architektonischen Formen Ruhe und Vornehmheit atmen. Hinter den großen Linien der Baumsilhouetten würde jede andere Architektur kleinlich und unruhig wirken. Prof. Littmann hat seine Aufgabe gelöst, ohne vordringlich zu sein, als ein Diener seiner Kunst, nicht als ein Marktschreier seines Könnens. Richard Strauß hat jüngst die Neubauten unter Führung des Generalintendanten besichtigt. Von ihm hörte man das hübsche Wort: „Es ist erfreulich, daß neuerdings bei Theaterbauten das Orchester nicht mehr vergessen wird."

— *Musikerplaketten.* Vollendete Kunstwerke sind die auf S. 14 u. 15 abgebildeten drei Plaketten, die auf der Ausstellung im Salon 1911 der Société Nationale des Beaux Arts in Paris berechtigten Beifall fanden, von dem! als hervorragendem Medailleur bekannten, aus Oesterreich gebürtigen, nunmehr in Paris lebenden Künstler *Henri Kautsch* nach dem Leben modelliert. Da ist zuerst — lassen wir den Damen den Vorrang — das in Gestalt eines Medaillons gehaltene, vom Lorbeer umzogene Porträtrelief der 1910 im 90. Lebensjahre verschiedenen, weltberühmten Sängerin *Pauline Viardot-Garcia.* Die trotz ihres hohen Alters noch scharfgeschnittenen Gesichtszüge verraten den dieser vielseitigen Künstlerin innewohnenden Geist, denn nicht nur als Gesangsvirtuosin und Opernsängerin, sondern auch als Klavierspielerin, Lehrerin der Gesangskunst und Tondichterin zeichnete sich die am 18. Juli 1821 in Paris geborene seltene Frau aus. Einer berühmten Künstlerfamilie entsprossen — ihr Vater war der große Sänger und Gesanglehrer Manuel del Popolo Vicente Garcia, ihre Schwester die große Malibran —, vermählte sie sich mit dem Opernsänger und Direktor des Théâtre Italien in London, Viardot. Als Schülerin Liszts und Meyerbeers trat sie in dessen Opern auf und half deren Ruf mitbegründen. Merkwürdige Arbeitsfreudigkeit und Ausdauer beseelten bis in ihr spätestes Alter die gottbegnadete Künstlerin. Von Prof. *Emil Sauer*, dem königl. sächsischen Kammervirtuosen und fürstlich bulgarischen Hofpianisten, fertigte nach dessen so erfolgreichem Auftreten in Paris Meister Kautsch das wohlgelungene Porträt. Sauer, am 8. Oktober 1862 in Hamburg geboren, war ein hervorragender Schüler von Nikolai, Rubinstein und Franz Liszt. Zumeist auf Gastspielreisen seine große Kunst zeigend, lebte er dann einige Zeit in Dresden und seit 1902 nun in Wien, wo er am Konservatorium als erster Lehrer der Klavierklasse erfolgreichst tätig ist. (Unter seinen Kompositionen seien besonders einige Klavierkonzerte hervorgehoben.) In höchst eigenartiger Darstellung erscheint *Jan Kubelik*, der bekannte Violinkünstler. Während der Avers der Plakette dessen von einem aufgehenden Sterne und Lorbeerzweig umrahmtes Porträt vorführt, bringt der Revers die Szene „Orpheus, den Tieren vorspielend", diese durch die Macht seiner Töne bezwingend, ein Hinweis auf Kubeliks hinreißendes Geigenspiel, wodurch er das Publikum nachhaltigst zu fesseln und in seinen Bann zu schlagen versteht. Zum 30. Geburtstage des Künstlers widmete Henri Kautsch diesem die nach Gedanken wie Ausführung gleich vorzügliche Plakette.

Sofie Frank (Nürnberg).



Ein Unikum einer Musikerfamilie: Das Streichoktett der Brüder Post.

— *Das Oktett der Brüder Post* (s. obenstehende Abbildung). Ein auch weitere musikalische Kreise interessierendes Ereignis, das als ein Unikum und ein einzigdastehendes Kuriosum bezeichnet werden darf, ist aus dem brandenburgischen Städtchen Schwiebus zu vermelden. Dort feierte der allgemein hochgeachtete städtische Musikdirektor Herr *Hermann Post* unter lebhafter Beteiligung aller gesellschaftlichen Kreise seinen 70. Geburtstag, und aus Anlaß dieser seltenen Familienfeier veranstalteten acht Söhne des greisen Tonkünstlers zu Ehren ihres Vaters eine musikalische Aufführung, in der sie das bekannte Oktett für Streichinstrumente von Mendelssohn (op. 20), Händels berühmtes Largo und einige andere Nummern spielten. Dieses wirklich seltene musikalische Ereignis verdient umsomehr Erwähnung, als vier der genannten Herren, nämlich *Max, Willy, Arthur* und *Richard Post*, bekanntlich bereits seit einigen Jahren in Frankfurt eine Streich-Quartettvereinigung unterhalten, die, auf einer hohen künstlerischen Stufe stehend, bereits weit über die Grenzen der alten freien Reichsstadt am Main sich eines vorzüglichen Rufes zu erfreuen hat und alljährlich in Berlin und anderen namhaften deutschen Musikmetropolen mit bestem Erfolg ihre Kammermusikabende veranstaltet. Der Primgeiger des Quartetts *Max Post* ist

ein Meister auf seinem Instrument, der auch als Dirigent des Frankfurter Philharmonischen Orchesters sich große Verdienste erworben hat. Ihm assistiert an der zweiten Geige sein Bruder *Willy*, ein tüchtiger Musiker; *Arthur*, der älteste der Brüder, bekleidet eine Lehrstelle am Mannheimer Konservatorium der Musik und gilt als ein exzellenter Bratschist und der vierte im Bunde dieser brüderlichen Quartettvereinigung, der Cellist *Richard Post*, steht an Begabung seinen Mitspielern vollkommen gleich. Das Brüder Post-Quartett erfreut ebenso sehr durch die Exaktheit, Präzision und hohe Vollendung des feinabgetönten und harmonisch gerundeten Zusammenspiels, wie durch die bedeutende technische Fertigkeit und den geläuterten musikalischen Geschmack. Die genannten vier älteren Brüder *Post* haben außerdem vor kurzem in Frankfurt ein nach ihnen benanntes Konservatorium begründet. Ein neunter Bruder, *Fritz Post*, ist — nebenbei bemerkt — ein sehr tüchtiger Harfenspieler. Das Brüder Post-Quartett bildet übrigens ein Analogon zu jenen beiden Quartetten der älteren und der jüngeren Gebrüder Müller, von denen die ersteren um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Braunschweig und die letzteren bis in die 70er Jahre in Meiningen als Kammermusikspieler einen berechtigten großen Ruf genossen. *C. D.*

— *Ueber das künstlerische Schaffen.* „An alle Tonsetzer aller Nationalitäten" wendet sich eine groß angelegte Umfrage, die Prof. Dr. Hugo Riemann-Leipzig gemeinsam mit Prof. Dr. E. Meumann-Leipzig und Dr. W. Chrzanowski-Warschau eingeleitet hat. Die Herren, die Tatsachen „zur Erweiterung und Vertiefung unserer Erkenntnis des künstlerischen Schaffens" sammeln, messen ihrem Unternehmen eine weitgehende Bedeutung bei. Da das „Experiment" auf ihr „Problem nicht anwendbar" ist, erbitten sie die „freiwillige Aussage der Künstler über ihre Entwicklung und ihr Schaffen", zu der eben diese Umfrage anregen will. Gewünscht werden Mitteilungen über die „Kinderjahre und die ersten Versuche des Komponisten", die „Jahre der Reife" und das „Nationale Element". Sehr praktisch haben die Veranstalter ihre Enquete nicht eingeleitet. Die Zeitungen werden in der Mehrzahl nicht in der Lage sein, den ganzen Fragebogen abzudrucken. Vielleicht sind diese Bogen von Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig, Keilstr. 1), Prof. Dr. E. Meumann-Hamburg, Park-Allee 5 und Dr. W. Chrzanowski-Warschau, ul Jerozolimska 58, m. 12 A, zu erhalten. Auf das Ergebnis der Rundfrage darf man gespannt sein.

— *Samuels' Bläserapparat.* Wir hatten bereits über eine Erfindung zur Vervollkommnung des Spiels der Bläser berichtet, die weite Perspektiven eröffnet. Eine Reihe von Gutachten bestätigt den Wert der Erfindung. Wir bringen eines davon, das des Generalmusikdirektors Dr. *Karl Muck*, zur allgemeinen Kenntnis. Er urteilt: Herr Samuels, I. Flötist der Hofkapelle Schwerin, hat einen Apparat konstruiert, der es ermöglicht, auf jedem Blasinstrument eine ununterbrochene Luftzufuhr herzustellen; das Atemholen des Bläsers wird für den Hörer vollkommen ausgeschaltet; der Luftstrom geht in ganz unbegrenzter Dauer weiter; gleichviel, ob es sich um ausgehaltene Töne, lange melodische Phrasen, bewegte Passagen etc. handelt. Wie Versuche bewiesen haben, bedarf es nur ganz kurzer Vorbereitungszeit für einen geschickten Bläser, um den kleinen, unscheinbaren und sehr handlichen Apparat zu beherrschen; und zwar nicht nur äußerlich zu beherrschen, sondern ihn auch individuell erklingen zu lassen (cresc., dim. etc.) Als sehr wichtig sei noch angeführt, daß die Embouchure in keiner Weise beeinflußt wird; und daß an den Instrumenten nicht die geringste Aenderung vorgenommen werden braucht. — Es steht außer allem Zweifel, daß der Apparat des Herrn Samuels ein großer Gewinn für das Orchesterspiel werden wird. Zunächst ein Gewinn künstlerischer Art: melodische Phrasen, die bisher durch das notgedrungene Atemholen zerrissen werden mußten, können nun nach ihrer musikalischen Struktur vollkommen „in einem Atem" gebracht werden; gehaltene Töne, liegende Harmonien brauchen nicht mehr unterbrochen zu werden. — Der Apparat bedeutet aber auch eine große Schonung der Bläser. Ich habe z. B. einen Hoboer etwa eine halbe Stunde ununterbrochen blasen hören: und der Herr war danach so vollkommen frisch (kein Blutandrang zum Kopf, keine Pulsfrequenz), als ob er kaum sein Instrument angeblasen hätte. Welche Schonung des gesamten Organismus und des Nervensystems dies bedeutet, vermag jeder zu beurteilen, der z. B. einen Englisch-Horn-Bläser nach dem Solo im 3. Akt „Tristan", oder einen Klarinettisten nach dem Zwischenspiel im 1. Akt „Götterdämmerung" beobachtet hat. — Es wäre sonach dringend zu wünschen, daß der Apparat des Herrn Samuels möglichst bald dem allgemeinen Gebrauch zugänglich gemacht würde. *Dr. Karl Muck.*

— *Von den Theatern.* Zum Leiter des Stadttheaters in *Essen* ist an Stelle des nach Charlottenburg verpflichteten Direktors Hartmann Dr. *Maurach* (Regensburg) gewählt worden. Es hatten sich über 80 Bewerber gemeldet.

— *Von den Konservatorien.* Die *Berliner* Hochschule für Musik, an der viel Ausländer, hauptsächlich Amerikaner, studieren, beabsichtigt nach dem Muster einiger Universitäten die Gebühren für Ausländer zu erhöhen. In einer der nächsten Sitzungen des Senats werden sich die Professoren mit einem entsprechenden Antrage beschäftigen. — Berichte über das 19., 20. und 21. Schuljahr sendet uns die „*Dresdner* Musikschule" (Direktion Professor R. L. Schneider) zu.

— *Schulgesang in Oesterreich.* Zu dem Schulgesang-Kursus der *Wiener* Schullehrer und Lehrerinnen im September, zu dessen Abhaltung *Max Battke*, Direktor des Seminars für Schulgesang zu Berlin, berufen worden war, waren weit über hundert Teilnehmer angemeldet, von denen für diesen ersten Kursus nur etwa die Hälfte berücksichtigt werden konnte. — Das österreichische Kultministerium hat nun auch für die deutschen Lehrer einen Kursus in Prag angesetzt, den Max Battke vom 2.—28. Oktober abhalten wird; für die tschechischen Lehrer ist ein Kursus für den März 1912 in Aussicht genommen, der ebenfalls unter Leitung von Max Battke stehen soll; für die Verdolmetschung des Vortrags ist Prof. Spilka vom Prager Konservatorium, ein ehemaliger Schüler Battkes, in Vorschlag gebracht.

— *Männergesang.* Der *Berliner* Lehrergesangverein begeht am 10. Dezember das Fest seines 25jährigen Bestehens. Bei diesem Jubiläum, das zugleich das 25jährige Jubiläum des Chormeisters Felix Schmidt bedeutet, veranstaltet der Verein zwei Festkonzerte zu wohltätigem Zweck. Das Jubiläumskonzert findet am 9. Dezember in der Philharmonie statt. — In Leipzig hat der Männergesangverein „*Zöllnerbund*" mit Festkonzert, Festrede und Kommers sein 50jähriges Jubiläum begangen, wobei er dem Altmeister Karl Zöllner mit dem Vortrag seines wohl besten Chorzyklus von des Müllers Lust und Leid nach Wilhelm Müller huldigte.

— *Felix Mottl-Biographie.* Wie die Blätter melden, bereitet der Privatsekretär des jüngst verstorbenen Dirigenten, Dr. *Willy Krienitz* (München), ein Biographie Mottls vor. In dem Nachlasse Mottls finden sich Stöße von Briefen Wagners, Liszts, Bruckners (dessen Schüler Mottl bekanntlich war), dann Hans v. Bülows und Hugo Wolfs, auch sind viele Schreiben von Nietzsche und Conrad Ferdinand Meyer vorhanden.

— *Preisausschreiben.* Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat aus Anlaß ihrer im Dezember 1912 stattfindenden Hundertjahrfeier einen internationalen Wettbewerb für ein großes Chorwerk mit Orchester ausgeschrieben und hierzu einen Preis von 10 000 K gestiftet.

— *Beuttersche Reformnotenschrift.* Herr Pfarrer Beutter ersucht uns um Aufnahme einer Entgegnung auf die Kochsche Kritik seiner Notenschrift (Heft 24 des vorigen Jahrgangs). Da das nächste Heft als Liszt-Heft erscheint, können wir Herrn Beutter erst in Heft 3 das Wort geben.

* * *

Personalnachrichten.

— Dem Königlichen Musikdirektor, Domkapellmeister *Max Filke* in Breslau ist der Titel Professor verliehen worden.

— Als Nachfolger Mottls in München ist in letzter Zeit *Bruno Walter* (Wien) viel genannt worden. Auch wußten die Zeitungen schon zu berichten, daß er 40 000 M. Gehalt, den Titel Operndirektor usw. beansprucht. Nun berichten die „Münch. N. N." aus Wien, es sei im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß Bruno Walter seine Wiener Stellung verläßt. Bei der obersten Hoftheaterbehörde scheine man keineswegs gewillt zu sein, Walter vor dem Jahre 1917 — so lange geht sein Wiener Kontrakt — zu entlassen, auch wenn sich für ihn eine Direktion in München böte. Exzellenz v. Speidel sei nach München zurückgekehrt, ohne in Wien eine bestimmte Abmachung getroffen zu haben. Dafür, daß Walter nicht sobald nach München gehen wird, spreche auch die Tatsache, daß noch mit verschiedenen Persönlichkeiten verhandelt wird. — Na also!

— Kapellmeister *Robert Heger*, Dirigent des Barmener Stadttheaters, ist als erster Kapellmeister an die Volksoper nach Wien berufen worden.

— Aus Wien kommt die Meldung, daß der am 1. November ablaufende Vertrag *Leo Slezaks* mit der Hofoper nicht erneuert worden ist, weil Direktor Gregor auf die von dem Sänger geforderte Erhöhung des Spielhonorars von 1600 auf 4000 K für jedes Auftreten nicht eingehen konnte. (Das wären ja auch „nur" 150 Prozent!)

— Musikdirektor *Hans Rosensteiner*, der erst kürzlich die Direktion des steiermärkischen Musikvereins in *Graz* freiwillig niedergelegt hatte, ist plötzlich (am 2. September) in Wien gestorben. Mit ihm schied eine als Mensch wie als Künstler hochgeachtete Persönlichkeit. Er war am 1. Oktober 1864 in Baden bei Wien geboren, machte seine musikalischen Studien am Wiener Konservatorium und entfaltete als Opernkapellmeister an einigen österreichischen Bühnen und dann als Direktor des Philharmonischen Vereins in Marburg eine erfolgreiche Tätigkeit. Schließlich leitete er als artistischer Direktor den steiermärkischen Musikverein in Graz und erfreute sich im Konzertsaale und in der Schule ehrenvoller Anerkennung und Beliebtheit. *J. Sch.*

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

Dritter Teil.

DOKTOR Koch hatte eine Uebersiedlung Fredis in die reine Landluft, sobald es nur tunlich sein würde, angeordnet und beigefügt: „Auch Sie, liebe Frau Susanne, gefallen mir gar nicht — auch für Sie ist eine ‚Ausspannung‘ dringend nötig.“

„Wie soll ich die für mich ermöglichen, Herr Primarius?“ entgegnete Susanne gedrückt. „Sie wissen, ich und Fredi, sind auf meinen Verdienst angewiesen.“ —

„Nun, für Fredi werde ich ein Gesuch auf Zahlung eines Krankheitsbeitrages einbringen — verzeihen Sie, wenn ich es brüsk heraussage — wenn ihn Ihr Mann nicht zahlt, so muß es eben Ihr Schwiegervater tun, der ja vermögend sein soll ... Und für sich werden Sie anderswo schon auch Stunden finden. Auch dafür kann ich einigermaßen vorsorgen. Ich werde Ihnen ein brillantes Zeugnis als Lehrerin meiner Kinder schreiben ..., mein Name gilt ja etwas, und zwar auch außerhalb Wiens.“

Diesen Tag erhielt auch Susanne den Besuch Adas und am nächsten Morgen hatte sie einige ihrer „Kriehubers“ wieder an den „Antiquitätenhändler“ Lichtblau verkauft. Die Summe würde für die Uebersiedlung und die erste „stundenlose“ Zeit reichen.

Susanne hatte sich für Kahlendorf entschieden, dem Ort, an den sich für sie so liebliche Kindheitserinnerungen knüpften, und wo ihre Tante wohnte. Sie hatte zwar keine rechte Vorstellung mehr von ihr, aber es war wenigstens eine verwandte Seele, vielleicht ein Halt, den sie zu finden hoffte in den ihr ganz fremden Verhältnissen. Nach ihren Briefen — Susanne war mit ihr in Korrespondenz getreten — schien sie eine etwas umständliche Dame zu sein. Die Besorgung einer Wohnung stieß zu Anfang auf schier unüberwindliche Schwierigkeiten. Daran, Susanne eine solche in ihrem eigenen Hause anzubieten, dachte sie offenbar gar nicht — sie ließ diesen Fall unerörtert beiseite liegen. „Die Patrizier und Gewerbetreibenden hätten alle ihre eigenen Häuser, wo nichts vermietet würde — es sei nicht so wie in der großen Stadt, wo eigens Zinshäuser gebaut würden.“ Das „Vermieten“ schien in Kahlendorf ein tieferes gesellschaftliches Niveau zu bedeuten, zu welchem der Vermieter aus den höheren Schichten herabsank.

Endlich aber fand sich doch eine Wohnung in einem Kaufmannshaus, das ehemals einem adeligen Geschlecht gehört hatte. Zwei dreizehn Meter tiefe und neun Meter breite Säle mit einer winzigen Küche und ohne Vorzimmer. Die Türen der beiden Zimmer mündeten in eine Halle, ebenso wie die Türen der Hinterzimmer, die hier, im zweiten Stockwerk, von den Bediensteten des Kaufmannshauses bewohnt wurden.

Diese beiden großen Straßenzimmer aber waren fast nie benützt worden, also auch nicht abgenützt, was als willkommener Umstand gelten konnte, da die Uebersiedlung auf diese Weise nicht durch das Herrichten der Wohnung verzögert zu werden brauchte. Nur die Oefen, die auch von der Halle aus geheizt werden mußten, jagten Susanne Schrecken ein, die faßten wohl einen ganzen Wald auf einmal! Und man heizte hier nur mit Holz, die Hausfrau konnte den Gedanken nicht ertragen, Keller und Stiegen durch Kohlenspuren geschwärzt zu sehen. Aber die wohlige Wärme, die ein solcher, reichlich mit Holz gespeister Ofen ausströmte, die reine, gesunde Luft in den hellen schönen Räumen, die auf Fredis schwache Lunge den wohltätigsten Einfluß ausüben mußte, versöhnte Susanne mit der gefürchteten Belastung ihres Budgets.

In einem dieser großen Zimmer, welches durch mehrere Tage vorher gut ausgeheizt worden war, war Fredi einquartiert worden. Er saß in einem von der Tante entliehenen Fauteuil in Decken gehüllt am Fenster.

Susanne stand an der obersten Treppenstufe und überwachte den Transport des Klaviers.

Mitten durch Möbel und Kisten kam die sehr elegante jugendliche Erscheinung einer Dame auf sie zu, die sie nie im Leben gesehen hatte, die aber mit großer Lebhaftigkeit und Wärme einen Wortschwall hervorsprudelte, als wären sie alte Bekannte.

„Doktor Koch hatte ihr über Susanne geschrieben, sie ihr empfohlen und die geniale Künstlerin käme wie gewunschen!“

„Erlauben Sie, daß ich mich Ihnen vorstelle, ich bin Baronin Degenhorst und mein Gut liegt ganz in der Nähe,“ sagte sie, indem sie ihren sehr eng gespannten Schleier etwas zurückzog. „Ich bin Vorsteherin des hiesigen Blindenasyls und anderer Vereine, und wir arrangieren ein Konzert zu einem wohltätigen Zweck. Ich bin nun gekommen, Sie um Ihre Mitwirkung zu bitten.“

„Ach Frau Baronin — Sie sehen mich noch in der größten Unordnung — ich bin eben angekommen — muß mich erst ein wenig einleben — und nach der langen, durch die Uebersiedlung verursachten Pause auch einspielen,“ wandte Susanne verlegen ein.

Die Baronin sah sich um. „Ja — ja, Sie sind mitten im Einräumen — ich kenne das — habe es oft genug mitgemacht, da mein Mann Offizier war. Aber das geniert mich gar nicht, schenken Sie mir nur einige Minuten, ich muß mit Ihnen plaudern, Ihnen raten, da doch Professor Koch Sie mir so warm empfohlen hat.“

Und sie saß schon auf einem Sofa, das sie von verschiedenen Dingen frei gemacht und zog Susanne auch darauf nieder. „Sehen Sie, liebe Frau Heßler — so heißen Sie — nicht wahr? Dr. Koch hat mir nämlich geschrieben, daß sie hier Klavierstunden geben wollten, und da wäre denn das Auftreten in unserem Verein für Sie außerordentlich günstig. Sie kämen gleich in die eleganteste Gesellschaft und ich würde mich bei meinen Bekannten für Sie verwenden. Eigentlich möchte ich auch selbst vierhändig spielen, obwohl ich nicht weiß, wie ich die Zeit dazu finden soll. Doch das ist Nebensache, die Hauptsache ist, daß Sie nur jetzt für den Abend zusagen. Sie sind ein neuer Stern, Liszt-Schülerin, kommen aus der Residenz hierher — das wird riesig ziehen. Also nicht wahr, wir dürfen auf Sie rechnen. Der Abend ist am 27. April — und bitte, spielen Sie uns einige recht brillante Stücke!“

Susanne atmete auf. Sie würde also Zeit haben, sich vorzubereiten. Und sie hatte das Gefühl, daß sie wohl zusagen müsse, wollte sie sich nicht gleich zu Anfang eine Feindin machen. Baronin Degenhorst war hoch erfreut, sie empfahl sich überraschend eilig, mit der Bemerkung, daß sie über das Programm noch mit Susanne Rücksprache nehmen werde.

Es waren noch nicht zehn Minuten vergangen, als abermals eine Dame erschien, diesmal eine würdevolle ältere, in einen kostbaren, aber vollkommen unmodernen Pelz gehüllt. In den Ohren trug sie lange, brillantbesetzte Ohrgehänge, an den Handgelenken klapperten einige goldene Armbänder.

Der Platz auf dem Sofa war von vorhin noch frei, Susanne bot ihn ihrer Besucherin an. Diese kramte in ihrer Visitenkartentasche und zog einen Brief heraus.

„Sie verzeihen schon, wenn ich Sie störe,“ begann sie, sich umständlich zurechtsetzend. Sie nahm mit ihrem voluminösen Pelz das ganze Sofa ein, was sie nicht zu bemerken schien. Sie hielt Susanne den Brief hin. „Das ist mein Name,“ sagte sie, auf die Adresse deutend.

„Frau Hermine Hiernagel,“ las Susanne, sich verbeugend. Und als sie den Brief zurückgeben wollte, sagte Frau Hiernagel:

„Bitte, lesen Sie ihn, er ist von meiner Freundin, Hofrätin Keller in Wien, und sie schreibt mir wegen Ihnen.“

Frau Hiernagels Miene war dabei so feierlich und streng, als handle es sich um einen Steckbrief.

Dr. Koch schien wirklich für Susanne Vorsehung spielen zu wollen. Er war auch der Veranlasser dieses Briefes, den die erwähnte Hofrätin auf seine Bitte an die Freundin geschrieben. Susanne wurde ihr darin in den wärmsten Worten als Künstlerin und hervorragende Pädagogin empfohlen.

„Es ist sehr schade, daß ich das nicht einen Monat früher gewußt habe,“ sagte Frau Hiernagel mit ihrer eigentümlich spitzen Stimme. „Dann hätte ich meiner Nichte abgeraten, hierherzukommen. Sie ist nämlich als Lehrerin an die hiesige Mädchenschule versetzt worden und gibt auch nebenbei Klavierstunden. Natürlich nur Anfangsunterricht, denn sie ist nicht eigentlich für Klavier ausgebildet. Selbstverständlich werden die Leute sich Ihnen zuwenden, da Sie doch Konzertspielerin sind — nun — da läßt sich nichts machen. Aber ich möchte Sie bitten, daß Sie doch womöglich die Anfänger, wenn Anfragen an Sie kommen, ihr zuweisen.“

„Ich muß Ihnen leider sagen, gnädige Frau, daß ich nicht in der Lage bin, irgendeine Stunde zurückzuweisen, da ich mit meinem Sohn von dem Ertrag meiner Stunden leben muß. Und auch vom rein pädagogischen Standpunkt würde ich nicht gerne Anfänger zurückweisen, denn ich halte gerade den Anfangsunterricht für sehr wichtig. Das heißt,“ setzte sie, sich verbessernd rasch hinzu, als sie die gekränkte Miene Frau Hiernagels wahrnahm, „ich zweifle selbstverständlich nicht, daß die Vorbereitung durch das Fräulein gut sein wird, aber, ich habe eben meine eigene Methode, bei der ich nur etwas ausrichte, wenn ich von Grund auf selbst aufbaue.“

Frau Hiernagel ließ ihre lange goldene Uhrkette durch die Finger gleiten und sah mit undurchdringlicher Miene vor sich hin. Dann schüttelte sie leise den Kopf. „Ich habe gedacht, daß Sie nur Schüler für die höhere Ausbildung übernehmen, und wenn die auch hier dünn gesät sind, da die

Mädchen meist nach der Bürgerschule fortkommen in irgend ein Institut — die Knaben überhaupt schon im höheren Gymnasium weniger Klavier lernen . . ., daß Sie nicht gar so sehr auf Stunden angewiesen sind. Man weiß ja doch, daß Ihre Tante sehr vermögend ist" . . .

Susanne hätte Frau Hiernagel leicht entgegenhalten können, daß sie dem Anschein nach ebenfalls eine „vermögende Tante" sei und es dennoch zuließ, daß ihre Nichte neben ihrem Lehrerinnenberuf noch Klavierunterricht gab. Frau Hiernagel lieferte Susanne übrigens die Erklärung für die eigentümliche Gêne, der ihre Tante immer unterworfen schien, sobald sie von ihrem Bestreben, hier Stunden zu suchen, sprach. Auch daß sie ihr ihre Unterstützung in ihren Bekanntenkreisen mit keinem Worte angetragen hatte, war ihr schon aufgefallen. Ihr, der wohlhabenden Frau, war es offenbar peinlich, daß ihre Nichte auf Klavierstunden angewiesen war!

Frau Hiernagel aber hatte noch etwas auf dem Herzen: „Ich bin eigentlich gekommen, um eine Bitte an Sie zu richten." — Sie streichelte ihren Edelmardermuff und sah an Susanne vorbei gegen die Türe, durch welche unter Aufsicht Mariens einige Koffer hereingebracht wurden. „Nämlich . . . ich bin Vorsteherin von dem hiesigen Frauenverein. Wir geben zu Weihnachten den armen Schulkindern eine Weihnachtsbescherung, Kleider und Schuhe . . . Das Geld hierzu wird durch Wohltätigkeitsveranstaltungen hereingebracht und da wollte ich Sie bitten" . . .

„Aber Weihnachten ist doch längst vorüber!"

„Es handelt sich darum, eine Vergrößerung des Fonds für nächsten Winter zu ermöglichen" . . .

„Also — da ist ja noch lange Zeit?"

„Nicht so lange, weil die anderen Vereine auch etwas planen und wir ihnen mit einem Konzert zuvorkommen möchten."

„Und wann soll dieses Konzert stattfinden?"

„Von heute in sechs Wochen, wir wären sehr dankbar, wenn Sie spielen wollten . . . nur eines muß ich noch erwähnen" — sie zögerte verlegen — „nämlich die Honorarfrage. Der Verein ist nicht in der Lage" . . .

„Ach . . . bitte, gnädige Frau, ich werde zu dem schönen Zweck sehr gerne spielen, ohne ein Honorar zu beanspruchen."

Frau Hiernagel war offenbar über Susannens Entgegenkommen gerührt. Sie wischte sich sogar mit ihrem Taschentuch eine Träne aus dem Auge. „Ich danke Ihnen herzlichst," sagte sie in einem bedeutend wärmeren Tone als bisher, und erhob sich. Mit Entschuldigungen, zu denen sie die Worte einer widerhaarigen Gemütsverfassung abzuringen schien, daß sie zu so ungelegener Zeit gekommen, empfahl sie sich, indem sie es ihrem Hausfrauenblick nicht versagen konnte, prüfend über die herumstehenden halb ausgepackten Sachen zu schweifen.

Susanne kam diese zweite Aufforderung nicht ungelegen. Es würden ihr weitere Kreise der Gesellschaft erschlossen werden . . . dort die Creme, hier die Bürgerskreise . . . Es war eine gute Abhärtung, zuerst in diesem Frauenverein zu spielen, und wenn sie sich schon einspielte, was ja wieder sein mußte, so war der Zwang, gleich damit anfangen zu müssen, ganz gesund, und trug doppelte Früchte.

Sie hatte sich eben zu Fredi an einen improvisierten und aus dem nahen Gasthof versorgten Mittagstisch gesetzt, als es sporen- und säbelklirrend über die Steintreppe heraufkam. Marie stürzte aus der Küche herein, die Türe offen lassend. Sie übergab Susanne eine Karte. „Erwin Graf Schönburg, Feldzeugmeister in R.", las Susanne und sah zugleich, wie in der Küche ein Embarras de richesse von goldenen Borten und Federhelm sich entwickelte, und der Graf vergebens einen Haken für seinen Mantel suchte. Doch Marie hatte sich mittlerweile so weit gefaßt, ihm den Mantel aus der Hand zu nehmen und Susanne geleitete ihren dritten Gast an diesem ereignisvollen Vormittag zu dem Sofa, das wie eine flüchtig fixierte Insel aus dem uferlosen Uebersiedlungschaos aufragte.

Und auch der Graf, ein schöner, alter Herr mit einem steifen Bein, das er gerade vor sich hinstreckte, war von Dr. Koch, „dem er sehr verpflichtet sei", aufgefordert worden, Susanne aufzusuchen, und auch Se. Exzellenz waren Protektor eines Vereines zur Gründung eines Invalidenheimes, und auch er bat Susanne um ihre Mitwirkung bei einem Konzert in vier bis fünf Wochen.

Er machte mit seinen vortrefflichen Manieren und dem geraden, offenen Soldatenblick einen sehr günstigen Eindruck auf Susanne. Als sie ihre Zusage gab, zog er ihre Hand an die Lippen, mit einem Feuer, das eine starke Neigung für Johannistriebe verriet.

Ein wenig war Susanne durch diese drei Besuche, die sie als eben so viele Erfolge ansah, aus ihrer traurig-dumpfen Resignation aufgerüttelt worden. Es galt, sich zu fassen, zu arbeiten, damit bald die nötige Ordnung zum Studieren da sei! Wenn nur bei Fredi sich keine üblen Folgen der Reise einstellten! Bis jetzt schien ihm die Luftveränderung nicht schlecht bekommen zu haben und die Zerstreuung, die ihm die Situation bot, einen wohltätigen Einfluß auf ihn auszuüben.

Susanne erstand bei einem Korbflechter, deren es in der Stadt mehrere gab, einige billige leichte Korbwände, durch welche sie in dem einen großen Zimmer neben der Küche mehrere willkürlich zu verändernde Abteilungen gewann, die beinahe ebenso viele Räume repräsentierten. In diesem großen Zimmer schliefen sie und Fredi, da wurde gegessen und manche häusliche Beschäftigung mußte wegen der Kleinheit der Küche hier vorgenommen werden. In dem zweiten Zimmer stand die Einrichtung ihres Wiener Musikzimmers. Der Erker nahm eine Ecke desselben ein. Da außerdem noch zwei Fenster vorhanden waren, so ließ sie die Erkerfenster luftdicht verschließen und dort stand Fredis Fauteuil, wo er las, zeichnete oder lernte. Um diesem übergroßen Raum, in dem man die paar Möbelstücke kaum sah, die gar zu nüchterne Kahlheit zu benehmen, ihn etwas behaglicher zu gestalten, hatte Susanne ebenfalls einige Anschaffungen gemacht. Ihre sämtlichen, noch von ihrem Vater stammenden Bücher, die in Wien in Kisten auf dem Boden gestanden hatten, und von denen sie sich um einen Spottpreis hätte trennen müssen, waren im Möbelwagen mitgekommen. Es war eine wertvolle Bibliothek, die jedenfalls für Fredi einmal von großem Interesse sein würde. Susanne stellte sie auf billigen Stellagen längs der Wände auf und hing ihre Kriehuberbilder und sämtliche Künstlerphotographien, die sie gesammelt, darüber. An den Fenstern und im Erker brachte sie leichte Spitzenvorhänge und Stores an, in letzterem auch einen Blumentisch — es sah nun wirklich alles ganz allerliebst und freundlich aus.

Nach ungefähr einer Woche war Susanne so weit, um die Pflege ihres Repertoires und ihre dazu notwendigen Uebungen wieder aufnehmen zu können.

Und sie erinnerte sich später wohl manchmal an diese kurzen Wochen, die ihr damals, in dem Leid ihres Herzens, in der Sorge um Fredis stets wechselndes Befinden, in dem harten Muß des Studiums, als eine Zeit des Kampfes erschienen, als an eine verhältnismäßig glückliche Zeit. Sie konnte tätig sein, sie sah klar vor sich, was sie zu tun hatte, und sie war in der glücklichen Lage nach ihrem besten Ermessen handeln zu dürfen.

Um wie viel bitterer ist's, wenn man mit gebundenen Händen zusehen muß, wie der Schicksalswagen sich dem unheilbringenden Steine nähert, an dem er zerschellen muß.

Welche Wonne auch ist es, jemand zu pflegen, den man liebt. Beinahe möchte man so egoistisch sein zu wünschen, daß er krank wird, nur um diese Wonne genießen zu können.

Wie glücklich war Susanne, ihr Kind bei sich zu haben, ihm jeden Wunsch aus den Augen zu lesen, es durch kluge Voraussicht vor Schmerzen behüten zu können.

Dr. Koch hatte ihr gesagt, daß eine unendliche Geduld für sie und Fredi nötig sein werde, die Krankheit zu überwinden.

Und so saß sie stundenlang und zerlegte, um sie ihrem Gedächtnis desto sicherer einzuprägen, ihre Programmstücke in kleine Sätze, zwischen denen sie hundertmal aufstand, Fredi irgend etwas zu holen, ihm irgendeine Hilfeleistung zu tun. Und damit Fredi das Anhören immer derselben Stücke nicht nervös machte, verfiel sie auf ein Auskunftsmittel. Sie ging Wetten auf das Herauskommen oder Nichtherauskommen beim Auswendigspielen mit ihm ein, auf Ehrenwort, daß sie nicht schwindeln würde.

Die Sache machte ihm Spaß, aber er regte sich doch durch das Aufpassen zu sehr auf. Susanne schrieb an Dr. Koch und der antwortete, daß es Fredi nicht schaden würde, sich an das Anhören ihrer Klavierübungen zu gewöhnen, daß sie wie immer viel zu gewissenhaft sei. Denn sie spiele doch so — das verstehe er sogar als Laie —, daß es für die Gehörnerven nichts Irritierendes habe, sondern in dasselbe Niveau komme — sie verzeihe seine Auffassung vom ärztlichen Standpunkt —, also in dasselbe Niveau komme, wie irgendein anderes Geräusch, etwa das Geklapper einer Mühle, an das man sich vollkommen gewöhnen könne. Und da Fredi sich selbst nicht beklage, so solle sie ihn ruhig dabei lassen, daß er seine Nerven ein wenig stähle, er sei, trotz seiner Krankheit dazu ganz wohl in der Lage und eine vernünftige Abhärtung der Nerven sei ihm nur gesund. Susanne gab Fredi ein Buch, das ihn sehr interessierte, und merkte, daß Dr. Koch wirklich recht hatte. Je mehr sie sich als Mühlrad betrachtete, desto weniger reagierte Fredi auf ihr Spiel.

Ein wenig erstaunt war Susanne, daß sie gar nichts weiter von den drei projektierten Konzertabenden hörte, wozu man sie mit solcher Vehemenz gleich am ersten Tage eingeladen hatte. Doch — man würde ihr wohl beizeiten das Nötige bekannt geben und beeilte sich damit nicht so sehr, weil man sich ja ihrer bestimmten Zusage versichert hatte. Sie war so von Herzen müde, so froh, daß man sie in Ruhe ließ, daß sie fürs erste gar nicht aus ihren vier Wänden hinausdenken wollte.

Doch solch eine wohltätige Pause konnte für sie immer nur eine Gnadenfrist sein, die zweite Frage, die sich Susanne vorlegte, war, warum trotz Dr. Kochs Empfehlungen keine Schüler sich meldeten? Dr. Koch hatte für Fredis Unterhalt wirklich eine kleine monatliche Rente von ihrem Schwiegervater, als dem Vormunde, erreicht. (Fortsetzung folgt.)

Neue ausländische Klaviermusik.

1. Italiener.

TARENGHI, op. 10. *10 Variationen über St. Lucia* 2 M. 50 Pf. Verlag Carisch & Jänichen; m—(s). Die mannigfaltigen Abwandlungen, welche das beliebte neapolitanische Lied erfährt, sind nirgends gemacht, sondern frisch und natürlich empfunden, im Satz gut und verschieden in Stimmung und technischen Motiven. Es schadet auch nichts, daß sich gelegentlich leichte Anklänge an deutsche Meister, wie Schumann oder Beethoven finden. Die Variationen gehen dem Ohr leicht ein und sind geeignet, die geschwundene Freude an diesem früher im Uebermaß gepflegten Genre zu beleben. Schön sind die leidenschaftlich gehaltenen Variationen 2, 6 und 10, von edler Melodik No. 5 und 7, brillant No. 8, eine Händeablösungsstudie.

Tarenghi, *5 morceaux*, ebenda à 1 M. 30 Pf.; m. 1. doux souvenir, 2. bagatelle, 3. berceuse, 4. petite caprice, 5. nocturne. Schon die bei jeder Nummer verschiedenen Titelblätter dieser Stücke sind von so apart schöner dekorativer Ausschmückung und Farbenzusammenstellung, daß sie die Begehrlichkeit des Kunstfreundes erregen.

Auch der Inhalt ist geschmackvoll, flotte, leichtbeschwingte Musik, die zwar keine neuen Geleise fährt, aber das Triviale vermeidet und anregend wirkt. No. 4 bedarf pointierter, flotter Ausführung. No. 1 und 2 sind schlicht und gefällig, am hübschesten ist No. 3.

A. Ricci-Signorini, vier Skizzen à 1 M. 30 Pf., m. (Verlag Carisch & Jänichen.) 1. Kinder am Springbrunnen, 2. Betschwestern (Beguinen) in der Kirche, 3. Rückkehr ins Dorf, 4. Der Laternenanzünder. Originelle Motive und hübsche musikalische Einfälle, charakteristische und stimmungsvolle Plaudereien in gewandtem, leicht vom Blatt spielbarem Klaviersatz. No. 3 und 4 sind spezifisch italienische Stimmungsbilder, doch mag bei No. 4 Griegs Zwergenzug zu Gevatter gestanden haben. No. 1 ist das schwierigste, es hat auch einige kühnere Uebergänge.

F. Boghen, *drei musikalische Landschaften* à 1 M. 30 Pf. m.—(s.), Verlag Carisch & Jänichen. 1. Mittag in den Bergen, 2. Feiertagsglocken, 3. Sonnenuntergang. Strenge, ernste Stücke, rhythmisch interessant, eigentümlich in Harmonien schwelgend, ein Wogen ohne plastische Form. Die Gedanken sind zu weit ausgesponnen, es fehlt die Gegensätzlichkeit eines zweiten Themas. Als Kuriosum erwähne ich die schon früher da und dort versuchte, hier aber streng durchgeführte neue genaue Pedalbezeichnung. Sie wird auf einer unter den zwei Systemen befindlichen Linie angebracht und sieht wie die Notierung des Triangels in der Partitur aus, ist aber eine weitere Belastung unserer armen Sehorgane.

Napoleone Cesi: *Pensiero agitato*, Verlag der Casa editrice musicale italiana, Mailand, 2 M. m.—(s.). Ein schwungvolles Konzertstück ernsten, leidenschaftlichen Anstrichs.

V. Ferroni, op. 5, *Romance sans paroles*, 1 M. 60 Pf., ebenda. Das erste Thema ist recht melodiös, das zweite kontrastiert rhythmisch dazu, der Rückgang zum ersten Thema ist „faul".

2. Nordische Meister.

Chr. Sinding, *Tonbilder*, op. 103. 1. Frühlingswetter, s., 2. Reigen, m., 3. Scherzando, s., 4. Silhouette, m., 5. Stimmung, m., à 2 M. Breitkopf & Härtel. Der angesehene norwegische Meister produziert allzu leicht und zuviel, wie die Opuszahl lehrt, aber wie wir schon früher konstatierten, sind seine Stücke doch gehaltvoll, trotz ihrer Leichtfaßlichkeit und Formglätte, aber unter sich ziemlich ähnlich in ihrer lyrischen Art und ihren weitgeschwungenen Melodielinien. Allen gemeinsam ist ein in üppigen Klängen dahinrauschender, vollgriffiger, klaviermäßiger Satz, der dem Henseltschen verwandt ist. „Immer maëstoso in Des dur"! Die Melodien sind edel und schwungvoll, von gesunder Sinnlichkeit. Von modern individueller oder etwa norwegischer Färbung jedoch kann man bei seinen Stücken nicht reden, so daß es unverständlich bleibt, wie Storck (in seiner Musikgeschichte und sonst) auf den Gedanken kommen konnte, Sinding gegen Grieg auszuspielen und des ersteren Musik als echteren Ausdruck des Norwegertums aufzufassen. Im Gegenteil: Während bei Grieg in jedem noch so kurzen Sätzchen der Erdgeruch seines Heimatlandes uns berauscht, verleugnet Sinding seine Herkunft wie Gade und gibt sich durchaus mitteleuropäisch, als ein Epigone der deutschen romantischen Schumann-Wagnerschen Schule. Von den angezeigten Werken dürften sich No. 1 und 3 vorzüglich zum Konzertvortrage eignen, wogegen die andern mehr intime Reize aufweisen.

Der Norweger *Enna* tritt mit *fünf Klavierstücken* auf den Plan. So lieb uns seine prächtigen Gesänge: *Frühlingslied*, *Irmelin Rose* u. a. (Verlag Hansen) geworden sind — mit diesen im gleichen Verlag erschienenen Klaviersachen können wir uns nicht befreunden. No. 1 *Impromptu-Etude* erscheint verstandesmäßig gemacht; die *Valse* (No. 2) ist zwar besser verständlich und gefälliger, aber auch noch mit gedanklichen Elementen überlastet. Das *Intermezzo* (No. 3) kann seine Existenz nur mit seinem technischen Uebungszweck entschuldigen. Die *Romanze* (No. 4) hält nicht was der schöne Anfang verspricht. Das *Capriccio* (No. 5) ist ein instruktives Stakkatostück. Enna hat Gedanken, aber just keine schönen.

Olivo Krause, op. 47, *Suite i gammel-Stil*, d. h. in altertümlichem. 2 M. 50 Pf., Verlag Hansen. Wir möchten aus der Suite das *Präludium* als am besten gelungen hervorheben; es ist auch etwas polyphon und harmonisch interessant. *Menuett* und *Air* sind in Bewegung und Rhythmus ziemlich gleichartig, auch die *Gavotte* wird ungefähr dasselbe Tempo verlangen. Inhaltlich sind die Stücke gehaltvoll, wenn auch nicht so persönlich, unmittelbar ansprechend und frisch wie Griegs gleichnamige Suite. Bei Krause finden sich echte Norwegianismen kaum.

Viggo Brodersen, 1. *Slavischer Tanz*, 70 Pf., m.—(s.), ein rassiges packendes Stück, 2. *Chanson pastorale*, 70 Pf., m.; ebenfalls eigenartig, aber etwas gesuchter.

Sibelius, op. 58, *zehn Klavierstücke* à 1 M., Breitkopf & Härtel, m.—s. 1. Rêverie, 2. Scherzino, 3. Air varié, 4. Der Hirt, 5. Des Abends, 6. Dialog, 7. Tempo di Minuetto, 8. Fischerlied, 9. Ständchen, 10. Sommerlied. Dieser Finnländer ist als frisches, kraftvolles Temperament und tüchtiges Talent bekannt. Er erfreute bis jetzt immer durch volkstümliche Art und naturvölkische Unverbrauchtheit, unbesorgtes Musikantentum, Kühnheit bei verhältnismäßiger Einfachheit. So zeigt er sich in seinen symphonischen Dichtungen und noch z. B. in dem von Breitkopf & Härtel herausgegebenen Sibelius-Album. Die vorliegenden Stücke entbehren nicht packender Gedanken und wir finden viele melodische und interessante harmonische Ansätze; aber nach kurzer Zeit geht der Faden aus. Ein öfteres unruhiges Unterbrechen des melodischen Flusses durch Pausen und zerhackte Wendungen stören den Genuß. Ist das Mangel an formeller Entwicklungs- und Fortspinnkunst oder bewußtes Raffinement? Eine Neigung zu imitatorischer Führung der Stimmen zeigt sich öfters. Das Air varié ist direkt bloß als Etüde zu gebrauchen. Die relativ genußbietendsten Stücke sind No. 1, 4, 5, 6, 8, 10 (das letztere hat Zug und Schwung). No. 2 ist neuartig, aber problematisch. In dem Ständchen (No. 9) hat der Autor sich der dankenswerten Mühe unterzogen, den Triller auszuschreiben.

3. Russen.

8 *Variations sur un thème russe* d'Abramitscheff. Edit. Belaïeff. 1 M. 40 Pf., m.—(s.). Ein Kuriosum, ein Heptameron („Siebentagewerk"), von sieben bedeutenden Russen zusammengeschrieben, ähnlich dem Hexameron, an dem sich Chopin, Liszt, Herz, Thalberg, Czerny u. a. beteiligten, eine feinsinnige Widmung und Ehrung für Abramitscheff. Zuerst kommt das unbedeutende Thema in A dur, dann spricht sich *Rimsky-Korsákoff* sehr objektiv darüber aus, nicht minder kühl auch *A. Winkler*. Wir dachten immer, ein geistreicher Kopf verleugne sich nie, hier aber scheint das Gegenteil erbracht, denn der Rückschluß aus diesen Variationen würde die beiden Autoren zu Dutzendtalenten stempeln. Oder sollten sie die dunkle Folie bilden, damit die andern sich besser abhöben? Weit persönlicher schreiben *Blumenfeld* und *Sokolow*. Der Beitrag des letzteren trägt entschieden nationales Gepräge. Neckisch, romantisch und leicht beschwingt gibt sich des Letten *Wihtol* Muse. *Liadows* Veränderung — unsere Leser kennen ihn von früheren Besprechungen — bildet den Höhepunkt, sie geht natürlich aus Des dur; unter fünf ♭ tut er's nun einmal nicht und welch süßer Wohllaut schläft in seiner Saiten Gold! Noch eine weitere Variation, ein zartes Spieldosenstückchen hat er beigesteuert. Auch dieses spiegelt seine vornehme und exquisite Art wider, denn es läßt die Rechte im $^{5}/_{8}$-, die Linke im $^{3}/_{4}$-Takt spielen, nachdem schon das frühere Stück am Schluß in Quintolen geschwelgt. Eine rauschende, aber nicht sonderlich bedeutende, jedoch Modulation bringende Polakka von *Glazounow* schließt das Werk ab. Schade, daß das enfant terrible unter den Russen, Scriàbine, nicht zur Mitarbeit eingeladen wurde, der hätte den ein wenig akademisch sich gebärdenden Herren ein schönes Kuckucksei ins saubere Nest gelegt.

4. Oesterreicher, Ungarn u. a.

Géza Horváth, op. 94, vier charakteristische Stücke. 1. Hürdenrennen, 2. Harlekinade, 3. Der Akrobat, 4. Der Jongleur. Verlag A. P. Schmidt, je 80 Pf., m. Lauter dankbare, bequem gesetzte Stücke, im Gehalt die Czernyschen Etüden kaum übertreffend, trotz den barocken Titeln natürlich erfunden und amüsant zu spielen, befingert.

G. Hoth, 9 *Préludes*, op. 28, à 60 Pf. bis 1 M., (l.)—m. Verlag Zimmermann. Lauter tüchtige Charakterstücke feinerer Art, verschiedenartig, formgewandt, dankbar, fesselnden Inhalts, öfters freilich an Schumann erinnernd (in No. 1—4 und 6). Die höheren Nummern werden immer selbständiger.

Bezecny, sechs kleine Tonstücke, op. 5. 1. In der Mühle, 2. Familienrat, 3. Bauerntanz, 4. Trauermarsch, 5. Am Spinnrocken, 6. Waldandacht, komplett 1 M. 50 Pf. Verlag J. Hainauer, m. Hübsche Gedanken, flüssige Schreibart, hie und da noch einige Ungeschicklichkeiten im Satz, kleine Anleihen, Schreib- oder Druckfehler, aber viel Gutes versprechend. Fingersatz fehlt leider, sonst wären die Stücke auch beim Unterricht zu verwenden.

Lajos Toth, Dodecamerone, zwölf Stücke zusammen 5 M. und einzeln à 75 Pf. bis 1 M., m. Verlag Bard et frères, Wien. Eine famose Sammlung, äußerlich und innerlich reichhaltig, trotz einigen Anklängen z. B. an Grieg, im allgemeinen selbständig, klangschön, unterhaltend, formgewandt. Salonstil im guten Sinn, dankbare Unterhaltungs- und Vorspielstücke, vermöge des angegebenen Fingersatzes für bessere Spieler leicht zu lernen. Die hübschesten sind: 2. Gavotte, 4. Albumblatt, 5. Siziliano, 6. Erotik, 8. Papillon, 12. Scherzo, das an Beethoven, 7. ein Trauermarsch, der an Schubert erinnert.

Derselbe: *Suite de 8 morceaux*, 3 M., einzeln à 80 Pf. bis 1 M., m., ebenda. 1. Impromptu, 2. Humoreske, 7. Berceuse, 8. Capriccioso gehören dem ernsten, künstlerisch wertvollen Genre an und entbehren nicht eigener Gedanken. Die andern kleineren vier Stücke fallen aus dem vornehmen Rahmen und in einen gewöhnlichen Ton und erschrecken durch einige grobe Schreibfehler.

Derselbe: *3 morceaux*. 1. Sérenade, m., 75 Pf., 2. Valse miniature 1 M. 20 Pf., m.—s., 3. Saltarello, m., gute Stakkatoetüde, 75 Pf., zusammen 2 M. Verlag Bard et frères, Wien-Budapest. Rassige, dankbare Stücke für vorgerückte Spieler.

Derselbe: *Valse populaire*, 1 M. 20 Pf., m., ebenda. Nicht unnobel, gefällig, lebendig und wirkungsvoll.

Joseph Suk, op. 30. *Erlebtes und Erträumtes*, Heft I und II à 2 M. Breitkopf & Härtel, s. Keine holden Träume und Erlebnisse zaubert uns der zweite Geiger des unvergleichlichen „Böhmischen Streichquartetts" vor die Ohren, eher verursacht er Alpdrücken und Neurasthenie. Vor solchen „Gehirnsekreten" steht der Kritiker oft einen Augenblick in Ungewißheit darüber: „Genie oder Wahnsinn?" „Kann der Mann was oder nichts?" Ist es blutiger Dilettantismus und Versündigung gegen die elementarsten Regeln oder ist es der dröhnende Schritt des musikalischen Umstürzlers?

Nun, Suk könnte wohl angenehmer schreiben — er kennt ja so viel schöne klassische Literatur —, aber er scheint absichtlich und gewaltsam Neues um jeden Preis bieten zu wollen. Er ist Kakophoniker und Dissonanzenreiter par excellence und sucht wohl Strauß, Busoni, Scriàbine, Debussy u. a. an Modernität zu übertrumpfen, jedoch ohne deren Geschmack und Erfindungsgabe. — Der Stil ist neuartig, eigensinnig, mehr motivisch als melodisch. Die fortwährenden Dissonanzen (Vorhalte, Durchgangstöne und -Akkorde, Alterierungen) lassen keinen Genuß zu. Also wesentlich Kuriosa für Fachleute. — Das wirklich Geniale und Bedeutende wird sich immer in einer monumentalen Einfachheit zeigen und diese vermissen wir hier durchaus.

Vâsa Suk ist nur ein Namensvetter aber kein Geistesverwandter des vorigen. Seine wohlklingenden *2 morceaux*, 1. Berceuse, 2. Reminiscence, à 1 M., Zimmermanns Verlag, m., gehören der guten, gehaltvollen Salonliteratur an.

(Fortsetzung der Besprechungen siehe S. 29 u. 31.)

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 1 bringt an erster Stelle ein Klavierstück: „Elegie" von *Paul Juon*. Es führt den Untertitel: „Napaie in tiefer Betrübnis" und ist dem interessanten Zyklus „Satyrn und Nymphen" (Neun Miniaturen für Klavier op. 18) entnommen. Das charakteristische, melodisch schöne und harmonisch reizvolle, formell leicht übersichtliche Stück trifft die Stimmung des trauernden Mädchens ausgezeichnet. Ueber Juon verweisen wir auf den Artikel im heutigen Hefte. — An zweiter Stelle steht der große Johann Sebastian mit einer Sarabande, die Meister *Edmund Singer* für Violine und Klavier (Orgel, Harmonium) übertragen hat. Wir brauchen wohl die „Sammlung klassischer und moderner Tonstücke" nach dieser Probe kaum weiter zu empfehlen. (Wir verweisen übrigens auf die Besprechung Seite 29.) Das prachtvolle Stück zeigt uns unsern vortrefflichen Memoiren-Erzähler nun auch mal als Musiker, speziell für sein Instrument, die Geige.

* * *

Gratisbeilage „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik." Neu eingetretenen Abonnenten zur gefl. Kenntnisnahme, daß dieses reich illustrierte Werk in zweimal vierteljährlich zur Ausgabe gelangenden Fortsetzungen erscheint, welche in der Regel dem dritten und sechsten Heft jeden Quartals beigegeben werden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 21. September, Ausgabe dieses Heftes am 5. Oktober, des nächsten Heftes am 19. Oktober.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Gemischter Chor.

Kirchner, Herm.: Am Schlehdorn, Part. —.80 M. P. Pabst, Leipzig.

Matschke, Ernst: Reminiscere, op. 7. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

— Lätare, op. 9. Ebenda.

Hiller, Hans: Gloria in excelsis deo, Part. 2.50 M. P. Pabst, Leipzig.

Kögler, Herm.: Osterhymnus, Part. 3 M. Ebenda.

— Pfingstgebet, Part. 1.50 M. Ebenda.

Orgel.

Lubrich, Fritz, jr.: Kompositionen, op. 13 No. 1—3 à 1.20 M. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

— Kompositionen, op. 20, Introduktion und Passacaglia 2.50 M. Ebenda.

Samuel, Paul: Wie schön leuchtet der Morgenstern, op. 13 1 M. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

— Präludien, op. 11/12 1.25 M. Ebenda.

Lorenz, C. Ad.: Fantasie, op. 87 2 M. F. G. L. Greßler, Langensalza.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Wintzer, Richard: Drei Lieder, op. 21 No. 1—3. P. Pabst, Leipzig.

— Zehn Volkslieder, op. 12 1.80 M. Ebenda.

Renner, Max: Trauungsgesang. Ausg. für hohe und mittlere Stimme —.80 M. P. Pabst, Leipzig.
Prehl, Paul: Zwei Wiegenlieder No. 1 u. 2, op. 18. P. Pabst, Leipzig.
— Wanderlied, op. 15 —.80 M. Ebenda.
— Warnung, op. 19 1 M. Ebd.
— Sechse, Sieben oder Acht —.80 M. Ebenda.
Kirchner, Herm.: Am Schlehdorn, op. 49 1.20 M. Ebenda.
Schmidt, Artur Jul.: Großstadtzigeuner. Ebenda.
Papsdorf, Max: Lieder und Gesänge 5—8. Ebenda.
Litzinger, Peter, Liebeslieder Band I—III. Ebenda.
Schiött, Christian: Sommernacht No. 1, op. 2. Raabe & Plothow, Berlin.
— Ohne Segel, op. 2 No. 3. Ebenda.
Rücklos, Hch.: Sechs Lieder 2 M. Ebenda.
Jacobsen, Hans: Drei Lieder 1—3 2.50 M. Alb. Stahl, Berlin W.
Berr, José, Zwei Lieder, op. 56 No. 1—2 à 1.50 M. F. E. C. Leuckart.
Delius, Frederick: Orchesterwerke 3 M. Ebenda.
Mandl, Richard: Acht Rispetti 1—8. Ebenda.
— Drei Gesänge 1—3. Ebenda.
— Drei Gesänge 1—3 à 1.20 M. Ebenda.
Schumann, Georg: Mädchenlieder, 7 Gedichte. Ebenda.
Stephani, Hermann: Geistliches Lied, op. 17. Ebenda.
Capellen, G.: Lieder aus China 2 M. Jul. Feuchtinger, Stuttgart.
Morasca, B.: Passa la Nave Mia 1.50 Fr. C. Bratti & Co., Editori, Firenze-Siena.
— Risorgimento. A. Forlivesi & Co., Firenze.
— Maria 1.50 L. C. Bratti & Co., Editori, Firenze-Siena.
Dost, Walter: Drei Lieder A—C à 1.50 M. A. Kells Buchh., Plauen i. V.
Neidhart, Wilh. Friedr.: Die Rose von Newport 1.50 M. Max Pohl-Wohnlich, Basel.
Rebikov, W.: Abgrund. P. Jurgenson, Moskau.

Bücher.

Gusinde, Alois: Uebungschule für musikalische Gehörbildung, geb. 4 M., in Lein. 5 M., in Schulb. 4.50 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Gerber, P. H.: Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. B. G. Teubner, Leipzig.
Ritschl, Alex. Dr. med.: Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel, brosch. 3.50 M., geb. 4.50 M. Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin.
— Die Wiener Volksoper 40 Heller. Hugo Heller & Co. Wien I, Bauernmarkt 3.
Bode, Dr. Wilh.: Stunden mit Goethe 1 M. E. S. Mittler & Sohn, Berlin SW.
Stern, Dr. Rich.: Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? —.60 M. Dr. Rich. Stern, Berlin.

Marcus, Otto: Eine Novelle, Adagio lamentoso. Xenien-Verlag, Leipzig.

Eitz, Karl: Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bülow, Marie v.: Briefe und Schriften Hans v. Bülows, geh. 12 M., in Leinen 14 M., Halbfranz 15 M.

Scholz, Bernh.: Verklungene Weisen. Geb. 3.50 M., brosch. 2.50 M. Jos. Scholz, Mainz.

Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. 11. und 12. Band. Preis pro Band geh. 8 M., geb. 12 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karg-Elert, Sigfrid: Die Kunst des Registrierens. — Carl Simon, Berlin.

Herrmann, W. u. *Wagner, Fr.:* Schulgesangbuch für höhere Mädchenschulen. Lehrerheft. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

— — Schulgesangbuch, Heft 1 bis 6. Ebenda.

— — Liedertexte für Schulausflüge. Ebenda.

Grünbauer, Gg.: An Hugo Wolf. Ein Sonettenzyklus. Georg Grünbauer, Neuburg a. D. (Bayern).

Thöner, Matth.: Arbeitsheft zur allgemeinen Musiklehre. 1 M. A. Pichlers Wwe. & Sohn, Wien.

Bösenberg, Fr.: Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Herrmann, W. u. *Wagner, Fr.:* Ein- u. mehrstimmige Lieder mit Klavierbegleitung. 2 M. Chr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin.

Bortz, Alfred: 3 Lieder, op. 11. 1.50 M. N. Simrock, Berlin.

— 2 Lieder, op. 10. 2 M. Ebenda.

— 3 Gesänge, op. 12. 2 M. Ebenda.

Schmalstich, Clemens: Liebeswalzer, op. 28. N. Simrock, Berlin.

Tirindelli, P. A.: Intimità No. 1—3, je 1.40 M. C. Schmidl & Co., Leipzig.

Jürgens, Fritz: Für eine Singstimme u. Klavier. Kompl. 5 M. B. Schotts Söhne, Mainz.

— Für eine Singstimme und Klavier. Kompl. 6 M. Ebda.

Bunk, Gerard: Vier Lieder. Kompl. 2 M. Fr. Hofmeister, Leipzig.

Eyvind, Alnaes: The Sailors Last Voyage, op. 17, No. 2. Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Klaviermusik.

Schütt, Ed.: Humoresques Miniatures. No. 1 F dur, No. 2 A dur, je 1.50 M. N. Simrock, Berlin.
— Romance appassionato, op. 91. 1.50 M. Ebenda.
Sinding, Christian: Jugendbilder. Heft 1 und 2, op. 110, je 3 M. N. Simrock, Berlin.
Hirn, Karl: Kompositionen für Klavier, op. 1: 3 M., op. 2: 2.50 M., op. 3: 2 M. N. Simrock, Berlin.
Bortz, Alfred: Vier Klavierstücke, op. 9, Heft 1—4. N. Simrock, Berlin.
Schaub, Hans Ferd.: Festmarsch, op. 2. C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.
Stradal, Aug.: Konzert (C dur) No. 7733. 1.25 M. J. Schuberth & Co., Leipzig.
— Fuge (F dur). No. 7735. 1 M. Ebenda.
op. 135. 1.50 M. Ebenda.
— Tanz der Erinnyen und Ballettszene. 2.50 M. Ebda.
Söchting, Emil, No. 2: Rosenlied. 75 Pf. J. Schuberth & Co., Leipzig.
Döring, C. H.: Sechs leichte Klavieretüden, op. 312. J. Schuberth & Co., Leipzig.
Wintzer, Richard: Zwei kleine Präludien u. Fugen. No. 1 und 2 à 80 Pf. P. Pabst, Leipzig.
Baeker, Ernst: Frohe Jugend, Heft 1 und 2, je 1.80 M. P. Pabst, Leipzig.
Herrmann, Willy: Zehn kleine Unterhaltungsstücke, Heft 1 und 2. Wilh. Hansen, Kopenhagen.
Zadora, Mich.: Eine Pacanini-Caprice. Ebenda.
Mayer, Friedr.: Zwei kleine Stücke für Klavier. Ebenda.
Palmgren, S.: Karelsk Dans, op. 31. Ebenda.
Lendvai, Erwin: Venedig. 1.50 M. Ebenda.

Violine und Klavier.

Toch, Ernst: Romanze. 1.50 M. P. Pabst, Leipzig.
Hurstinen, Lalo: Album. 2 M. No. 1367. Wilh. Hansen, Kopenhagen.
— Duos, op. 17. 2.30 M. Ebenda.

Orchester.

Schaub, Hans Ferd.: Festmarsch, op. 2. C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.
Liszt, Franz: Ungarische Rhapsodie No. 1 in F. No. 6066. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Orgelmusik.

Malling, Otto: Nachklänge aus Davids Psalmen, op. 89. 2.50 M. Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Männer- und Knabenchor.

Huber, Hans: Heldenehren. 5 M. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Gemischter Chor.

Reimann, Friedrich: 37 rhythmische Choräle à 75 Pf. G. Kreuschmer, Bunzlau.

Für Piano mit Orchester.

Stenhammer, W.: Konzert. 10.50 M. Wilh. Hansen, Kopenhagen.



Besprechungen.

Edmund Singer. Klassische und moderne Tonstücke in Uebertragung für Violine und Pianoforte, *Wilhelm Hansens* Musikverlag, Kopenhagen und Leipzig. Es gibt zahllose „Arrangements“ aller möglichen und unmöglichen Tonstücke für die genannten beiden Instrumente, doch kommt es sehr darauf an, ob eine Komposition nach Form und Inhalt dafür auch geeignet ist, damit nicht die Wirkung verfehlt werde. Mit feinem Takt hat der berühmte Violinvirtuose und -Pädagoge aus den Klavierkompositionen älterer und neuerer Meister (auch das beliebte Larghetto aus Mozarts Klarinettenquintett wollte er nicht übergehen) gerade solche Stücke gewählt, die nicht ausschließlich im Klavierstil geschrieben, zum Teil als Duo gedacht sind, oder liedartigen Charakter haben, und durch die Uebertragung der melodieführenden Stimme auf die Geige, statt etwas zu verlieren, vielmehr noch bedeutend an Wirkung gewinnen. Von tiefer Wirkung ist denn auch das bekannte „Abendlied“ op. 85 No. 12, die „Träumerei“, sowie ein weniger bekanntes, im Stil von Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ gehaltenes Stück „Abschied“ op. 82 von R. Schumann, auch Chopins berühmte Es dur-Nocturne op. 9 nicht zu vergessen, die der Bearbeiter in F übertragen hat. Herrlich klingt in dem neuen Gewand die Arie von Händel aus der Suite No. 10; zu dem Schönsten aber, was diese Sammlung ziert, gehört wohl die Sarabande aus der dritten englischen Suite von J. S. Bach, die als Probe in der Musikbeilage den Lesern hiermit geboten wird. Die ergreifende Melodie mit den vollgriffigen Akkorden, als harmonischer Unterlage, reizt direkt zur Hervorhebung durch die Violine. Ganz reizend macht sich auch für die beiden Instrumente das imitierende zarte „Einsame Blumen“, sowie das „kanonische Liedchen“ von R. Schumann, zwei Stücke, die durch die Herbeiziehung der Violine nur gewinnen können. Auch an frischen, munteren Stücken fehlt es in der Sammlung nicht, ich erwähne nur das Menuett aus der dritten französischen Suite von Bach, bei dem die stilvolle Harmonisierung besonders hervorzuheben ist, und zwei charakteristische Mazurken von Chopin, sowie dessen brillante Polonaise op. 40, bei der der vollgriffige Violinpart auch ohne Klavier als Violinsolo vorgetragen werden kann. Außer dieser letzten Nummer der Sammlung, die schon einen sehr tüchtigen Geiger erfordert, bereiten die Stücke keine besonderen Schwierigkeiten und sind deshalb als gediegene Hausmusik aufs wärmste zu empfehlen. Das Werk, im K. Konservatorium zu Stuttgart eingeführt, ist vom Verleger schönstens ausgestattet und deshalb auch als Geschenk für strebsame junge Violinisten sehr geeignet. Erwähnt sei noch, daß in demselben Verlage, gleichfalls von Edmund Singer bearbeitet, die Spohrschen Violinkonzerte (für Klavier und Violine), die Duos für zwei Violinen, sowie Spohrs Barkarole erschienen sind, deren Besprechung in der „N. M.-Z.“ schon früher erfolgt ist.

Dr. *A. Schüz.*

Besprechungen.

5. Franzosen.

L. Delafosse, Arabesques, 5 pièces, komplett 3 Fr. Verlag Durand, Paris, m. Einfache, aber vornehme Ausstattung. So auch der Inhalt, welcher der romantischen Richtung angehört, ungewöhnlich poetisch empfunden, angenehm zu spielen. Sehr feinsinnig ist insonderheit *Romanze* und *Malve*, am originellsten *Gnômes* und *Valse*. Stücke, welche bei tieferem Gehalt so bequem zu spielen sind, müssen als vorbildlich bezeichnet werden und verdienen Beachtung in den weitesten Kreisen. Daran fehlt es gewiß nicht dem Polen *Moszkowsky* (Paris). Sein neuestes Opus trägt die Zahl *83*. 1. Elegie, 1 M. 50 Pf., 2. Sur l'eau, 2 M., m.—(s.), 3. vieux pastel, 1 M. 50 Pf., m.—s., zusammen in einem Heft 3 M. netto, 4. Canon, 1 M., l.—m., 5. Chanson populaire, 1 M. 50 Pf., l.—m., 6. Chanson napolitaine, 1 M. 50 Pf., m.—(s.), 4.—6. in einem Heft zusammen 3 M. netto. Verlag Hainauer, Breslau. Der bekannte Virtuos und Autor so mancher Perle vornehmer Salonmusik zeigt auch hier, wie man ohne Extravaganzen neue und schöne Melodien bieten kann. Gefällig sind die Stücke alle. Der Canon in der Unterquinte ist eine Rose ohne Dornen und dürfte wie No. 5 von allen Lehrern und Schülern willkommen geheißen werden. No. 6 ist ein packendes Konzertstück (Tarantelle), ebenso No. 2 (Barkarole) mit ihrem klangvollen Satz. Mehr intime Wirkungen erstrebt die ernste, stimmungsvolle Elegie und das erst gegen Schluß pathetischer werdende „Pastellbild", dessen Farbigkeit durch die Tonart Ges dur erhöht wird. **C. Knayer.**

Goldene Aehren heißt ein Album von 15 modernen Klavierstücken das im Verlag der Brüder Reinecke, 60 Seiten stark und in großem schönem Format erschienen und für 2 M. no. zu haben ist. Seit Speemann seine goldenen Bücher herausgegeben hat, mehren sich diese Titel; wir haben die goldene Klassikerbibliothek, die goldene Geige und auch die vorliegende Sammlung sucht durch einen goldglänzenden, übrigens geschmackvollen Umschlag die Augen auf sich zu lenken. Wenn auch von seinem reichen Inhalt nicht alles Gold ist, was glänzt und einen glänzenden Namen führt (z. B. Rubinsteins öde Euphemia-Polka), so ist doch die überwiegende Zahl der Stücke gediegen und wertvoll, teilweise feinsinnig. Neben freigewordenen Stücken von Arensky, Bizet, Jensen, Kjerulf und Tschaikowsky finden wir nichtfreie, im Einzelverkauf teure von Brüll, Erb, Gouvy, Leoncavallo, Reinecke und Scharwenka. Das prächtige Album eignet sich zu Geschenkzwecken und wir können es allen vorgerückteren Spielern warm empfehlen.





Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. September.)

W. W., W. Sie sind inzwischen Ihrer Muse näher gerückt. Was in Ihnen schwingt und klingt, findet noch nicht immer den gewollten Ausdruck. Doch nur Geduld; bei Ihren Anlagen wird das in Aussicht genommene Studium bald treffliche Früchte zeigen. Die Lieder und vor allem das Orgeltrio sind lobenswerte Anläufe.

C. S. Die Klänge Ihrer „Böhmerwald-Idylle" erinnern an das leichte Salongenre von Gustav Lange u. a. Lassen Sie sich den Weg zu den Klassikern weisen, damit Ihnen etwas Besseres und Edleres einfällt.

A. Rh—gel, Th. Das sanfte Kolorit Ihres Stimmungsgemäldes spiegelt den Stormschen Mondnachtzauber getreu wieder. Vielleicht zeigen Sie gelegentlich Ihre Fortschritte auch in einem Stück bewegteren Charakters.

E. J—sohn, Ch. Die 2 Lieder zeichnen sich durch eine gediegene musikalische Bearbeitung aus; Verwendung haben wir nicht dafür.

In den Vogesen. Ein schönes Tongemälde mit klarer Durchführung und effektvollen Steigerungen. In gutem Orchestersatz würden die Schönheiten des Stücks noch mehr hervortreten.

E. G—ker, F. Ihre Phantasie will nur als Ohrenschmaus bewertet sein. Das Lied ist nicht übel. Daß Sie eine musikalische Natur mit schätzenswerten Anlagen sind, das verbirgt sich nicht. Angesichts Ihrer geringen Vorbildung müssen Sie sich auf die volkstümlichen Formen verwiesen sehen, sonst kommt nichts Brauchbares heraus.

Edition Schott. Dem heutigen Hefte liegt ein Verlagskatalog, eine Neugründung: „Edition Schott, Verlag für Unterricht und Unterhaltung moderner und klassischer Musik zu volkstümlichen Preisen" bei. Wir empfehlen unsern Lesern bei der Bedeutung dieser neuen Edition, deren erste Serie vorliegt, die Beachtung des Katalogs ganz besonders.
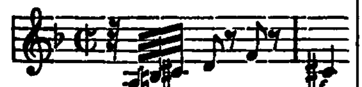
Ferner liegt ein Prospekt der Firma **H. R. Krentzlin, Berlin,** bei, den wir gleichfalls der Beachtung unserer Leser empfehlen.

Dur und Moll

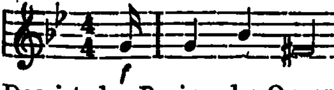
— *Auch ein „wanderndes Motiv“. Beethovens* Klaviersonate op. 111 hat bekanntlich als Hauptthema



Aus dem vor längerer Zeit erschienenen Beethoven-Jahrbuch Th. v. Frimmels erfahren wir von einem Motive aus dem „Dardanus“ des *Sacchini*, das die folgenden Züge trägt:



Die Familienähnlichkeit beider Motive liegt am Tage. Es stimmt nicht nur die Intervallenfolge vollständig überein, auch die rhythmische Bedeutung ist in beiden Fällen fast gleich. Dem Anlaufe, der bei Sacchini durch die kurzen Notenwerte, bei Beethoven durch das beschleunigte Tempo (allegro con brio ed appassionato) den Charakter eines Vorschlages annimmt, folgt das Ergreifen der Tonika, die hier um so charakterisierender wirkt, als sie eben im Ansturm von der Dominante aus gewonnen wird. Der Umstand, daß in beiden Motiven die Tonika auf einem betonten, schweren Taktteile erfaßt wird, gibt ihnen ein eigenes, energisches Gepräge. Mit der Tonika verbindet sich die folgende kleine Terz und stellt sowohl bei Sacchini wie Beethoven die Tonalität endgültig fest. Die kürzeren Notenwerte im „Dardanus“ (Achtelnoten) ändern an der Kongruenz wenig, denn die Schnelligkeit des Zeitmaßes in der c moll-Sonate gewährt dort den Viertelnoten wenig Atem. — Ueberraschend und für die Individualität der Motive bestimmend wirkt der Sprung von der kleinen Terz auf den unruhig drängenden Leitton der Tonart (c moll — d moll), von der die vorangegangenen Intervalle Besitz ergriffen (h — und cis). Dieser unerwartete Sprung auf dem Intervall der verminderten Quarte (h — es, cis — f) verleiht dem Motive Sacchinis das Eigenartige und erhebt es dadurch kennbar aus dem Bereiche der musikalischen Formeln und allgemeinen Redensarten. Beide Komponisten haben das Ueberraschende des Sprungs wohl gefühlt und um den Effekt deutlich festzuhalten, der verminderten Quarte, die hier außerdem noch Leitton ist, mit einem *sf* und *f* erhöhtes Gewicht verschafft. Die gestaltende Kraft des Motives ist damit nicht erschöpft. Es erscheint in neuerer Zeit wieder:



Das ist der Beginn der Ouvertüre zu dem Schauspiel „Das Fest auf Solhaug“, das *Hugo*







Wolf bekanntlich über Auftrag des Wiener Burgtheaterdirektors Dr. Max Burkhardt mit Incidenz-, Zwischenaktsmusik und Ouvertüre versah. Die Grundform des Motivs ist dieselbe geblieben. Auf die kleine Terz folgt auch hier der eigenartige Sprung auf der verminderten Quart zum Leitton. Auch Hugo Wolf empfand das Wirkungsvolle dieses Sprungs, verschärfte es zwar durch kein *sf* oder *f*, sondern dadurch, daß er die verminderte Quart durch Verlängerung zu einer halben Note noch eindrucksvoller machte. — Mit solchen Ausführungen und Entdeckungen sollen nicht die öden Reminiszenzenjäger zur Pirsch verlockt oder gar eine Treibjagd nach „gestohlenen" Melodien veranstaltet werden. Der Sinn solcher Untersuchungen ist ein tieferer. Man mag daraus ersehen, daß auch die Entwicklung unserer Tonkunst eine fortlaufende Kette ist, daß weder die Komponisten, noch ihre Motive vom Himmel fallen, sondern daß beide gar sehr Dinge von dieser Welt sind. Auch in der Musik herrscht ein ewiges Weben und Werden, wie in allem, was wirklich lebt. Auch hier baut sich eines auf dem anderen auf. Daß Wolf die Sonate Beethovens gut gekannt habe, bedarf wohl keiner Behauptung. Frimmel stellt es als sehr wahrscheinlich hin, daß Beethoven der „Dardanus" Sacchinis in Bonn bekannt geworden sei. Das Motiv reicht vom „Dardanus" (1784) bis zum „Fest auf Solhaug" (1892) von Sacchini bis Hugo Wolf!

Dr. *Ferd. Scherber* (Wien).

— *Musikalischer Anschauungsunterricht, oder was ist ein Kanon?* Folgendes Geschichtchen lesen wir: In einer Schule in Ostpreußen bemühte sich ein Gesanglehrer redlich, seinen Jungen den Begriff des Kanon beizubringen. Mit Worten allein läßt sich das nicht machen. Er stellte also in jeder der vier Ecken des Schulzimmers eine Gruppe der Knaben auf, eben um ihnen vier selbständige Stimmen greifbar zu machen, und dann wurde darauf los gesungen. Der Lehrer glaubte, es erreicht zu haben. Als er aber in der nächsten Stunde ein Repetitorium abhält und einem der Jungen aufgibt, den Kanon zu erklären, erhält er wörtlich die folgende Antwort: „Een Kanon is, een Kanon is, wenn man in jede Ecke einen Haufen setzt."

— *Das Stiefkind Musik.* Die jährlichen Kosten der wissenschaftlichen Literatur hat Wilhelm Erman (Bonn) in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" berechnet. Abgesehen von der slawischen und keltischen Philologie nimmt die Musik die letzte Stelle ein. Unsere Bibliotheken geben für Musikzeitschriften nur 145 M. aus, für Musikbücher 436 M. Die Medizin z. B. beanspruchte dagegen 5980 resp. 9883 M.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
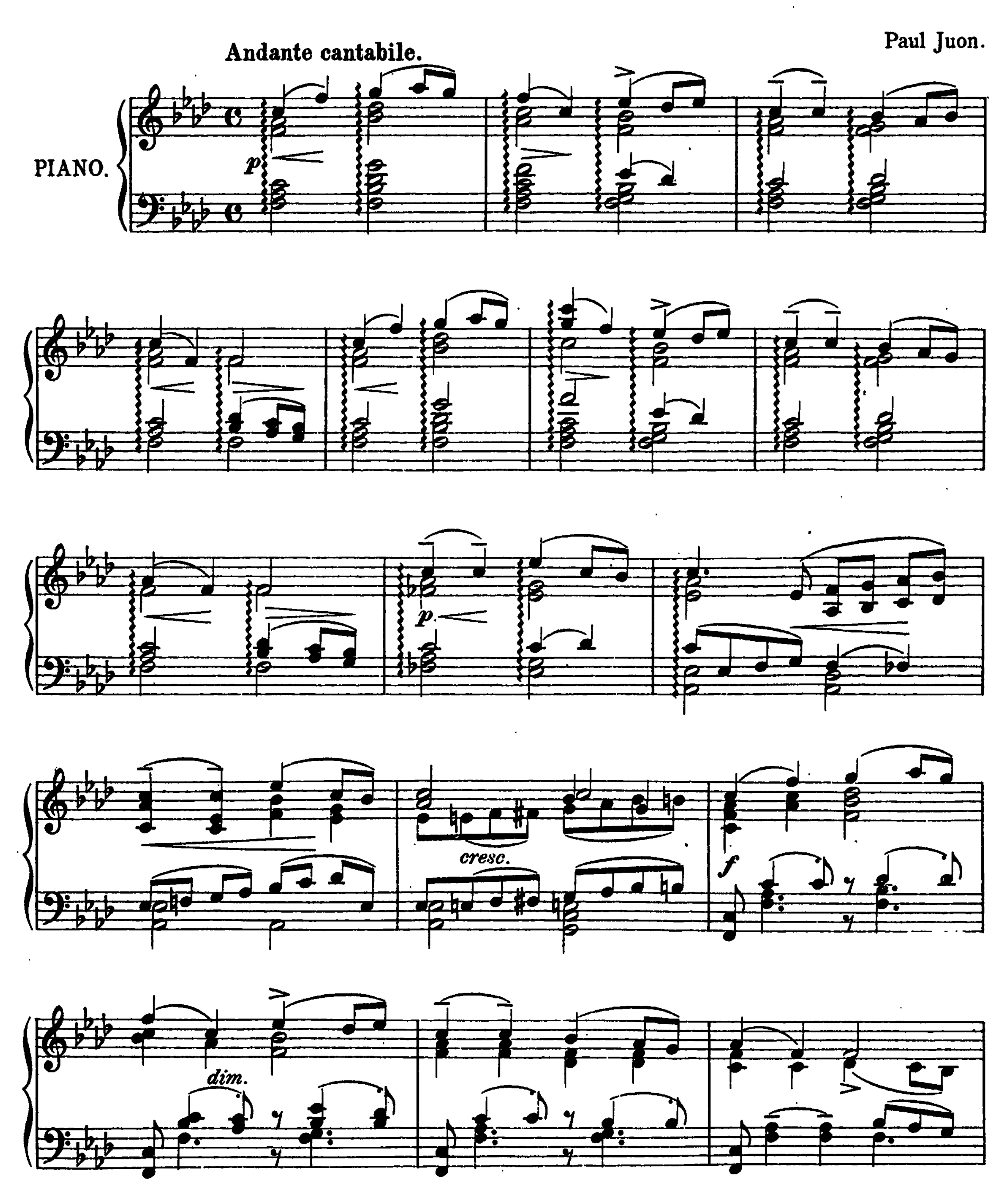
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ELEGIE.
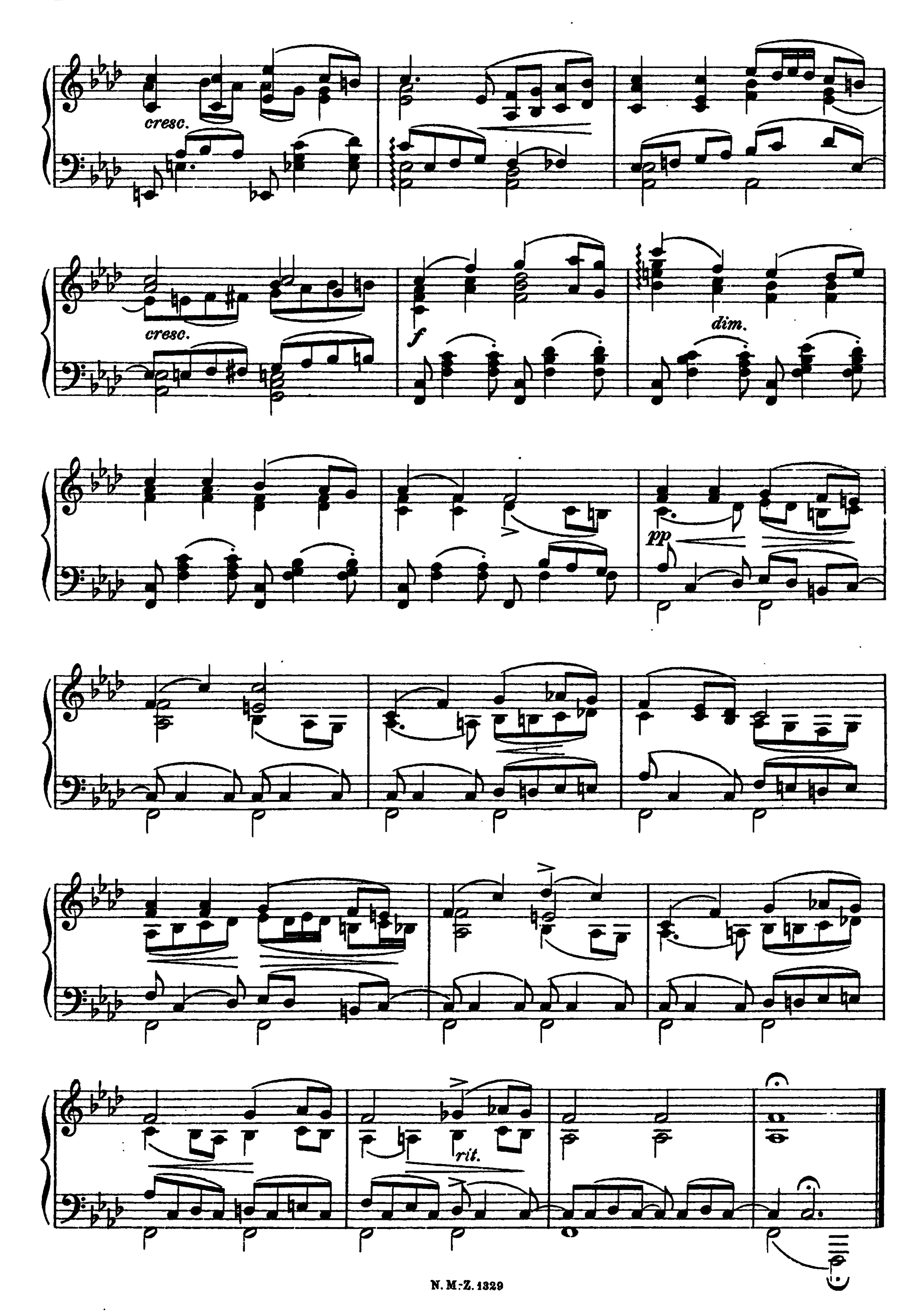
Napaie in tiefer Betrübnis.

Aus „Satyre und Nymphen." Neun Miniaturen für Klavier. Op. 18.

Paul Juon.



N. M.-Z. 1329
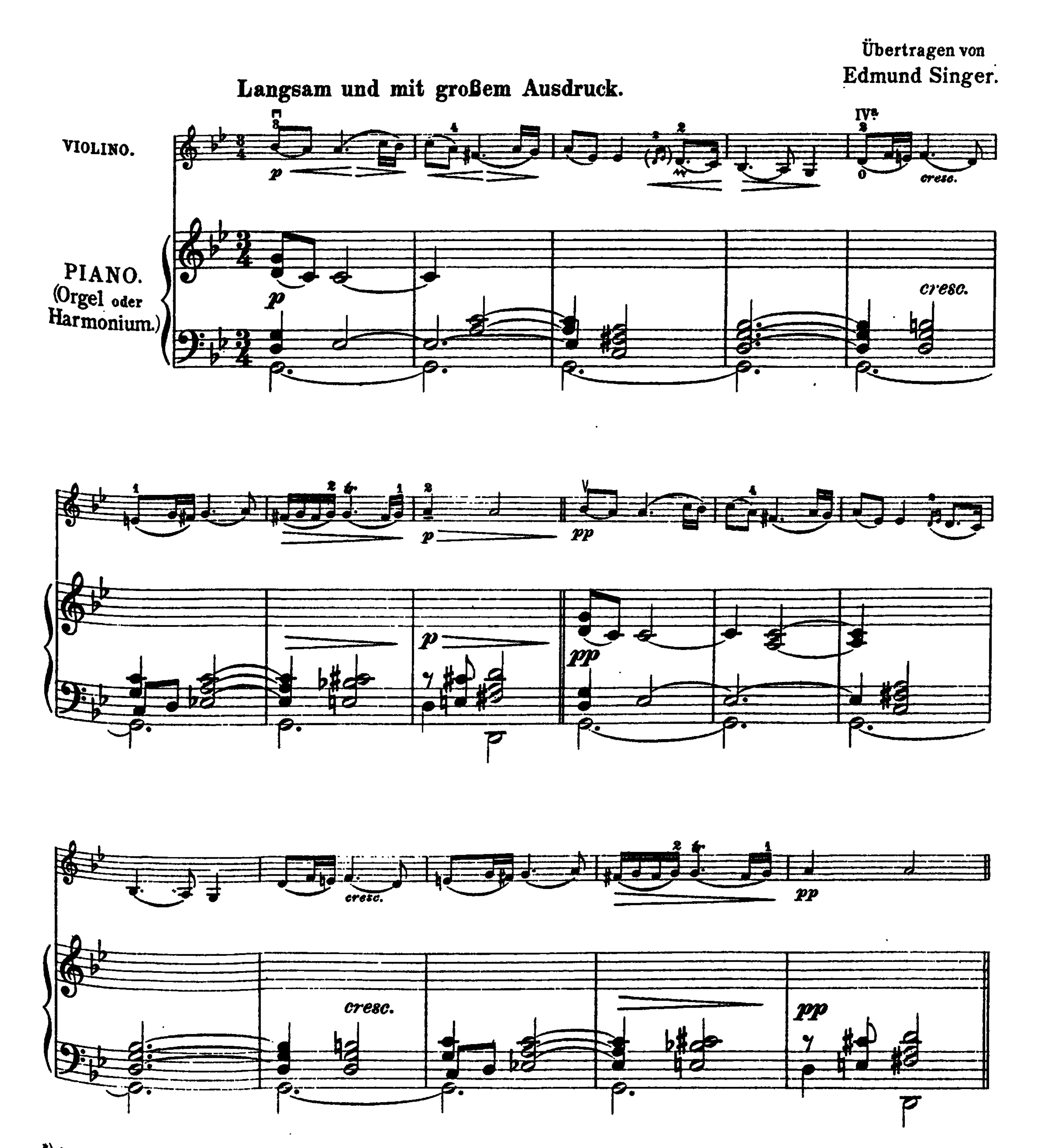


cresc.
cresc.
f
dim.
pp
rit.

SARABANDE
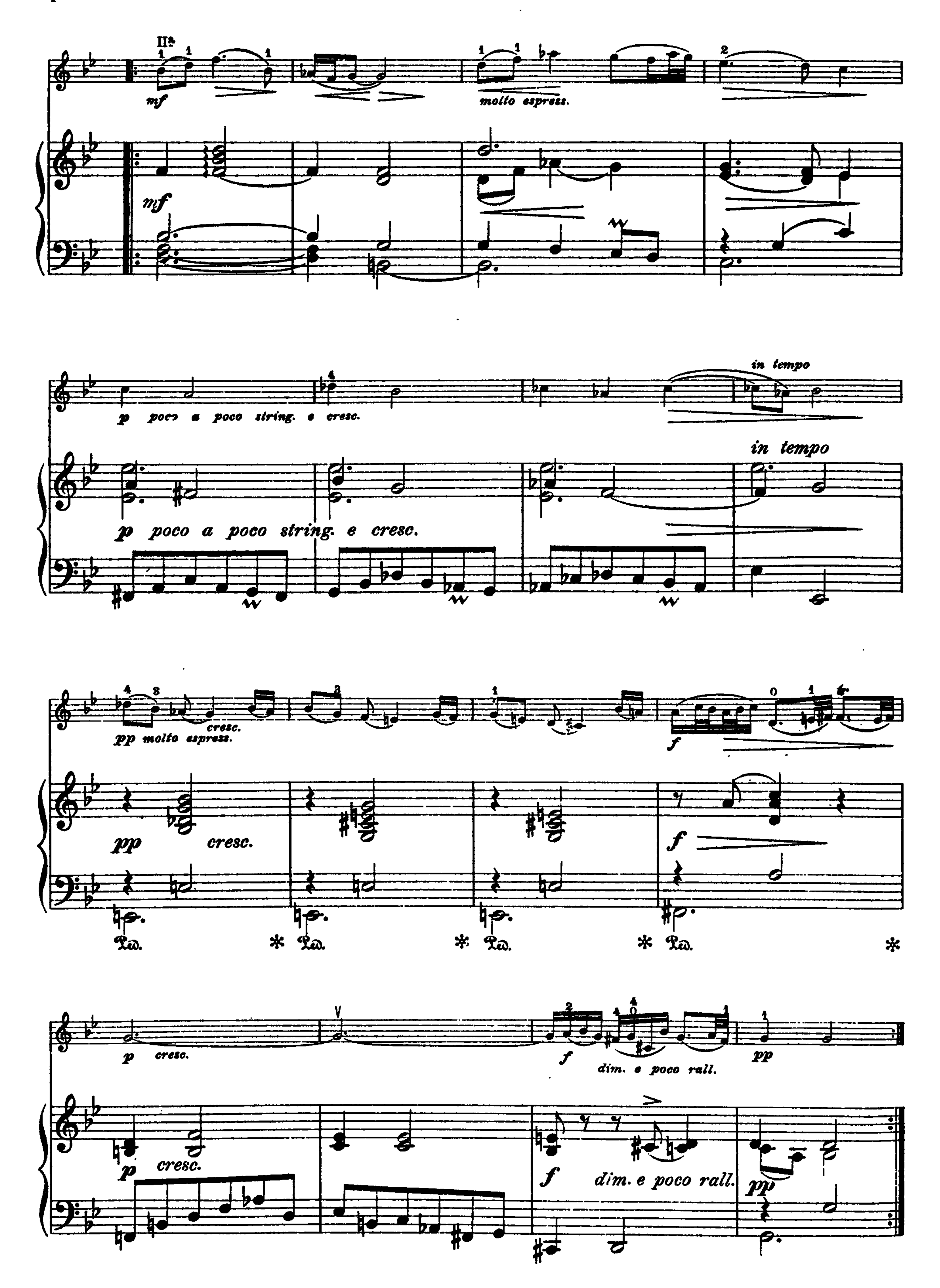
aus der 3. Suite anglaise von J. S. BACH.

Übertragen von
Edmund Singer.

Langsam und mit großem Ausdruck.



*) Aus der Sammlung „Klassische und moderne Tonstücke" in Übertragungen für Violine und Pianoforte von Edmund Singer.



IIa
mf
molto espress.
mf
p poco a poco string. e cresc.
p poco a poco string. e cresc.
in tempo
in tempo
pp molto espress.
cresc.
pp
cresc.
f
f
p cresc.
p cresc.
f
dim. e poco rall.
f
dim. e poco rall.
pp
pp

SARABANDE

aus der 3. Suite anglaise von J. S. BACH.



Übertragen von
Edmund Singer.

Langsam und mit großem Ausdruck.

p *cresc.* *p* *pp* *cresc.* *pp* *mf* *molto espress.* *p poco a poco string. e cresc.* *in tempo* *pp molto espress.* *cresc.* *f* *p cresc.* *f* *dim. e poco rall.* *pp*
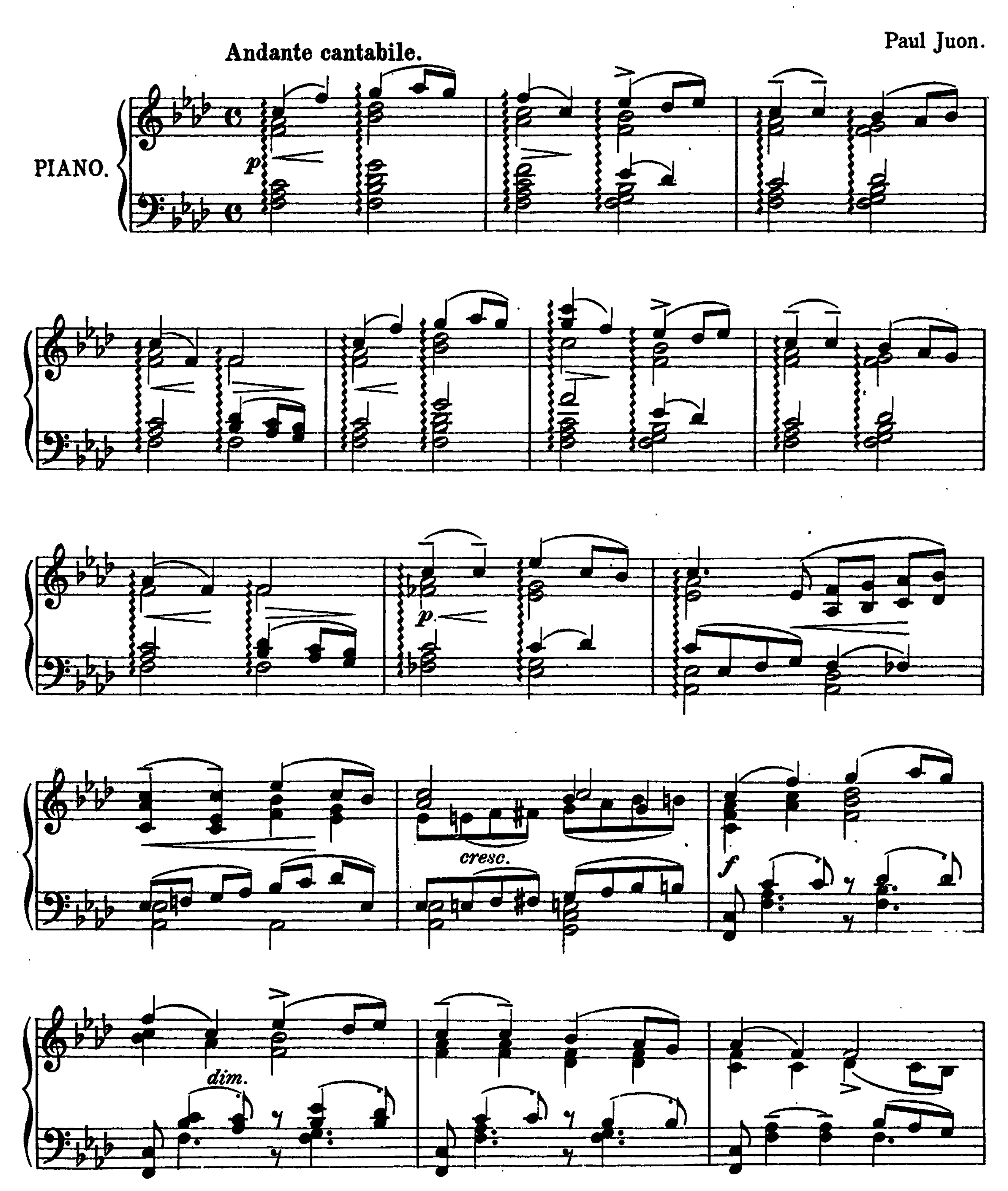


XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
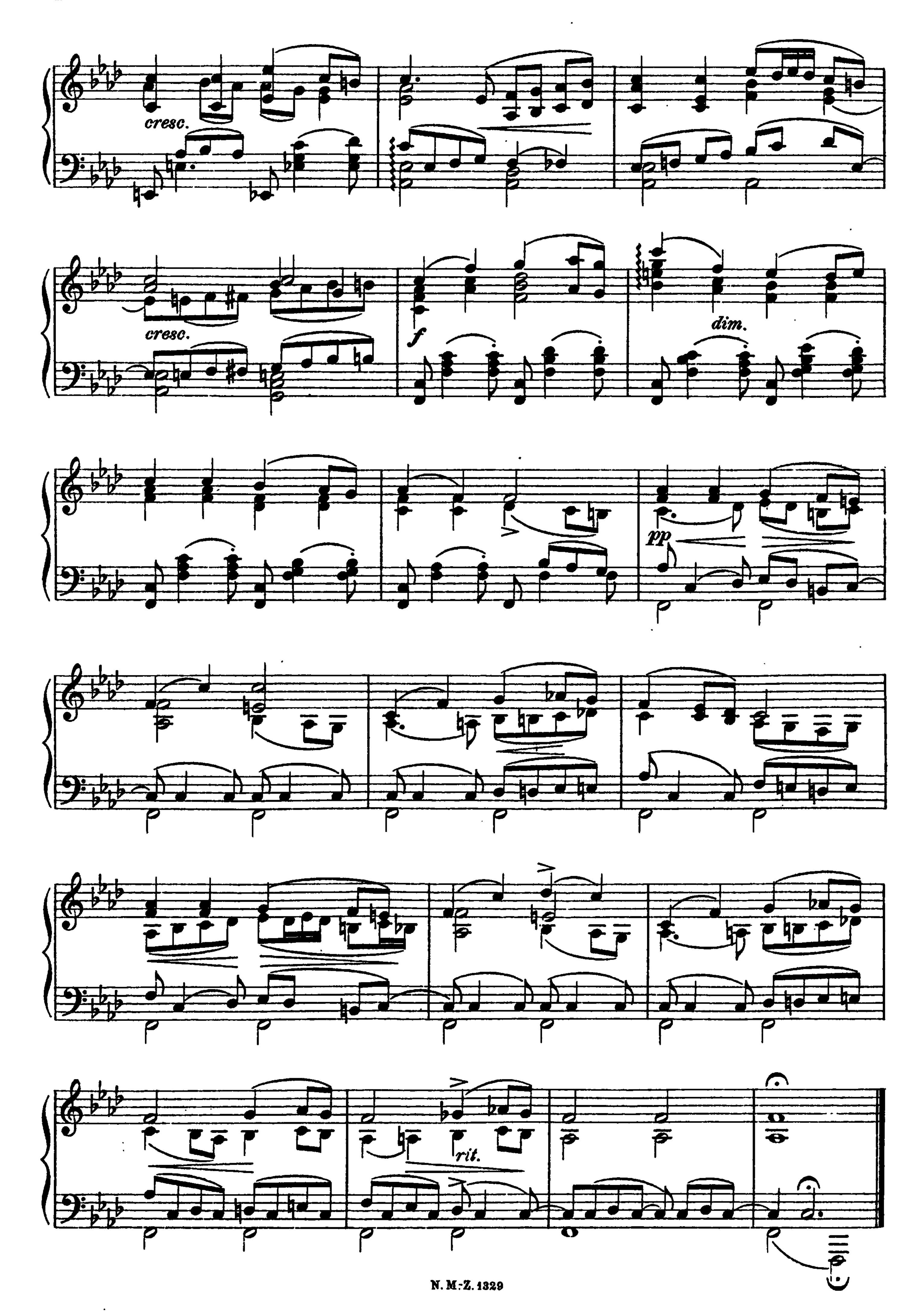
ELEGIE.

Napaie in tiefer Betrübnis.

Aus „Satyre und Nymphen." Neun Miniaturen für Klavier. Op. 18.

Paul Juon.
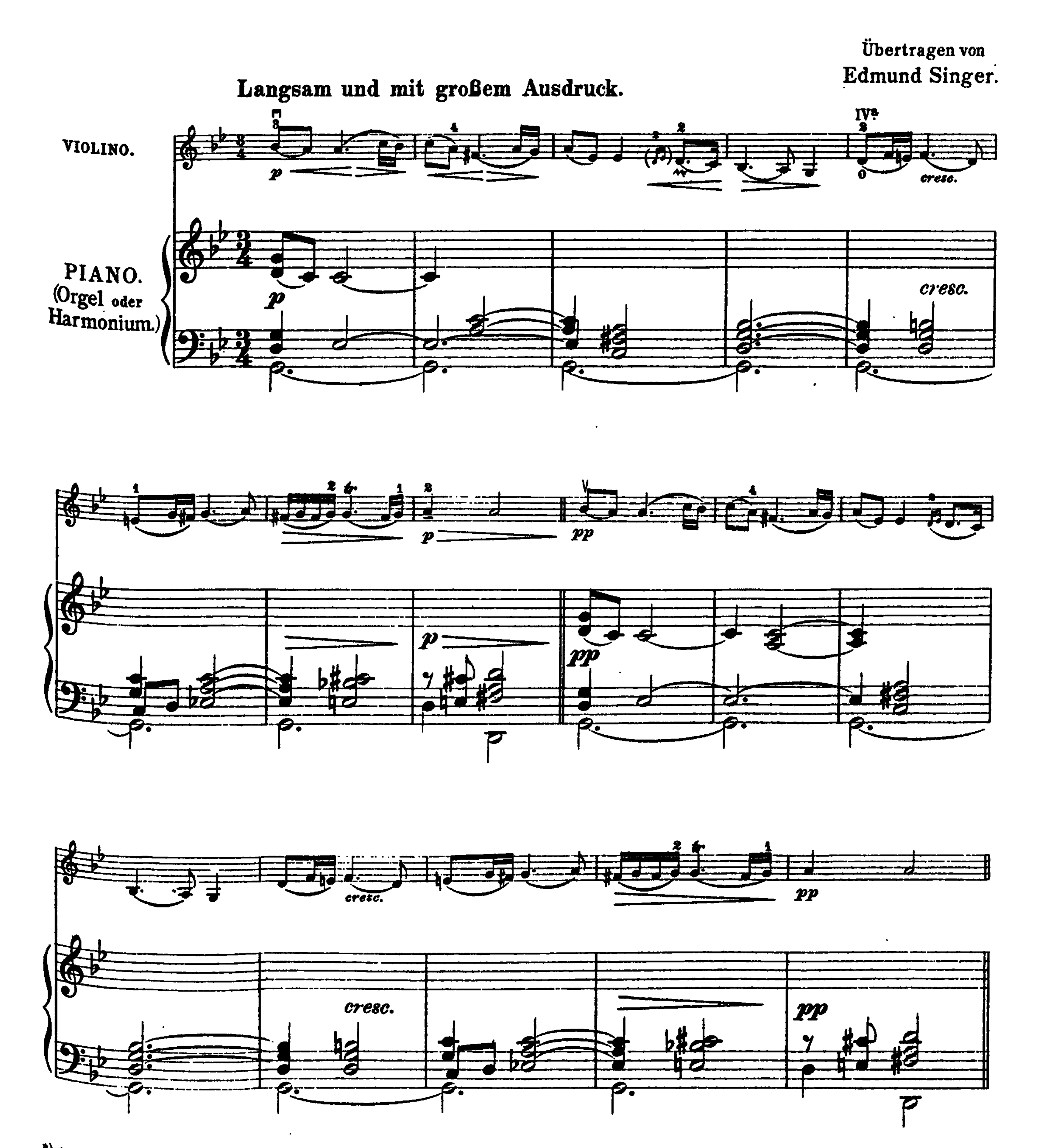



cresc.
cresc.
f
dim.
pp
rit.

SARABANDE
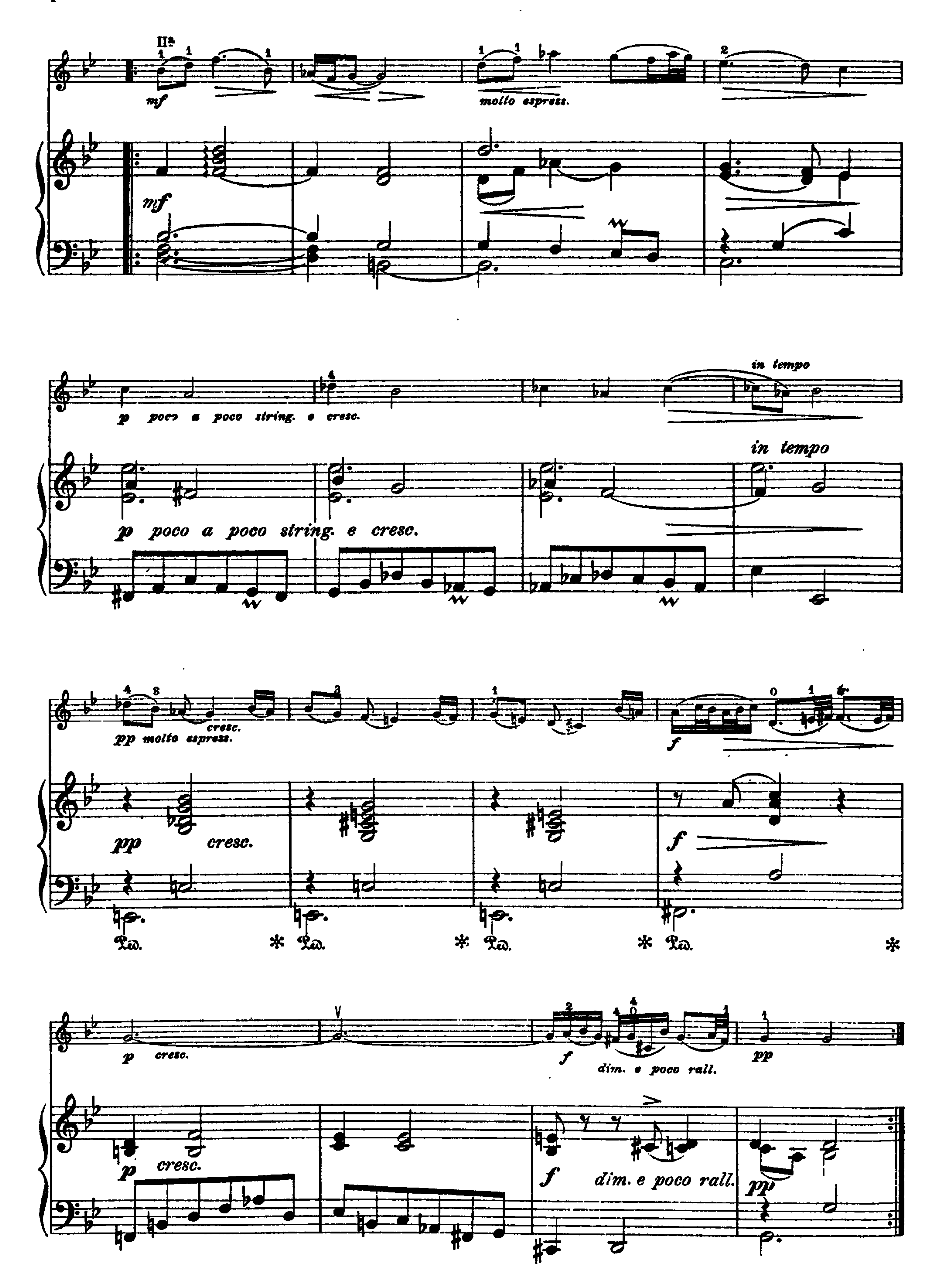
aus der 3. Suite anglaise von J. S. BACH.

Übertragen von
Edmund Singer.

Langsam und mit großem Ausdruck.



*) Aus der Sammlung „Klassische und moderne Tonstücke" in Übertragungen für Violine und Pianoforte von Edmund Singer.



IIa
mf
molto espress.
p poco a poco string. e cresc.
in tempo
pp molto espress.
cresc.
f
pp
Ped.
p cresc.
f
dim. e poco rall.
pp

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SARABANDE

aus der 3. Suite anglaise von J. S. BACH.



Violino.

Übertragen von
Edmund Singer.

Langsam und mit großem Ausdruck.

Franz Liszt zum 100. Geburtstag, 22. Oktober 1911.



XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 2

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Bedeutung der Heidelberger Liszt-Feier.

WAGNER, Berlioz und Liszt haben das Neuland der modernen Musik erschlossen. Am Ruhm des Ersten rüttelt heute Niemand mehr. Aus dem spielerischen Treiben und Suchen der französischen Tonkunst hat sich die einsam ragende Größe des Berlioz mit den Jahren immer bedeutungsvoller herausgehoben. Nur die Gloriole Liszts ist nach wie vor von mancherlei Fragezeichen umgeben. Er wird noch mit Pathos gelobt, noch mit Entrüstung getadelt, gleich als ob er erst vor Kurzem in unserer Mitte erschienen wäre. Auch unter denen, die sich in der Gegenwart über ihn zustimmend oder ablehnend äußern, sind die Wenigsten mit seinem Gesamtwerk vertraut. Man schreibt heute besser über Musik als früher, aber man lernt durchschnittlich noch weniger — den engeren Kreis der gelassen über dem Getümmel der Tageskritik schwebenden Fachhistoriker natürlich ausgenommen. Sagen wir: man kommt vor tagtäglich erzwungenem Konzertbesuch nicht mehr zum gründlichen Studium. Trotz gehäufter Aufführungen der Faust- und der Dante-Symphonie ist das Verhältnis der Meisten zu Liszt ungefähr das zu einem bei jungen Jahren in die Fremde gezogenen Verwandten, den man gern und ausgiebig beerbte, aber halb vergaß oder nie so recht kannte.

Anderseits sind in der verhältnismäßig kleinen Gruppe derer, die sich von früh auf um ein Verständnis der gesamten Lebensarbeit des Meisters bemühten, in die Augen fallende Verschiebungen vor sich gegangen. Wer da lebt und denkt, erfährt Wandlungen an sich: dieser, weil ihn die Freude an der gewonnenen Erkenntnis unaufhörlich vorwärts treibt; jener, weil er bei zunehmender Daseinsreife vom Wunsch gerecht ausgleichender Betätigung beherrscht wird; ein dritter, weil das von der Natur ihm mitgegebene Quantum geistiger Elastizität und Aufnahmefähigkeit erschöpft, aufgearbeitet ist, und er sich gleichsam auf das Altenteil einer zu bequemlichem Ausstrecken hinlänglich ausgeweiteten Formenwelt zurückzieht. So sind solche, die ihr Wirken als feurige Lisztianer begannen, bei mälig ermüdender Fantasie zu beredten Brahms-Professoren geworden, die sogar die nicht einmal von Hanslick gefeierten letzten Spätwerke der Brahmsischen Kammermusik als Muster der Gattung herausstreichen. Anderen, wie beispielsweise mir, erging es umgekehrt. Im Banne der gewaltigen Persönlichkeit Hans von Bülows, ihm für treueste Förderung zu Dank und Verehrung verpflichtet, sahen wir als Jüngere Brahms und Liszt mit den Augen von Bülows Dämonium, häuften wir die den Originalthemen eines Beethoven, Schumann und Mendelssohn zu erweisenden Ehren auf den Scheitel des denn doch nicht zum Wiener Klassiker gewordenen Hanseaten, und vergingen uns an Liszt mit oberflächlich abschätzigem Wort. Als der Zauberstab Bülows sich senkte, der an der Symphonik Brahmsens die höchsten Wunder tat, da wurde uns für das Abgeleitete jener ja durchweg von höchstem Kunstverstand gemeisterten Tonsprache ebenso der Blick frei wie für das Originäre im Schaffen des bis zu seinem letzten Augenblick mit Formprinzipien hart ringenden Franz Liszt. Den Irrtum einzubekennen, dem Bedauern über ein unbedacht hingeworfenes, kaum halbwahres Schlagwort öffentlich Ausdruck zu geben, war dann Pflicht.

Ob indessen die in der Vollzahl der Partituren Liszts Bewanderten mit den Jahren von links nach rechts oder von rechts nach links rückten, in Einem sind sie heute einig: in der Würdigung seiner historischen Bedeutung. Nicht sowohl briefliche, von Augenblicksstimmungen beeinflußte Bekenntnisse als vielmehr die Werke Liszts und ihre Entstehungsjahre belehren uns darüber, wie viel Wagner auch dem schöpferischen Künstler Liszt schuldete, wie er — von der fast wörtlichen Uebernahme eindrucksvoller Themen abgesehen — seine eigenartig chromatisierende Ausdrucks-Romantik in sich einsog, ja wie er in der poetisch-musikalischen Darstellung des „Aufschwebens zu höheren Sphären", im Ausmalen des Verklärungszaubers, im Hinübergleiten zum Reich überirdischer Seligkeiten Lisztische Vorbilder ins Großgeniale steigerte. Ueber die engen zwischen dem „Tasso", der „Bergsymphonie", den „Préludes" und den symphonischen Dichtungen Richard Straußens bestehenden Beziehungen braucht heute kein Wort verloren zu werden. Ueberall, wo moderner Geist in der Musik rege ist, klingen Lisztische Untertöne vernehmlich mit.

Diese Universalität gebührend zu beleuchten, den Zusammenhang zwischen der unschätzbaren, unerschöpflichen Hinterlassenschaft des Meisters und allen fortschrittlichen Bestrebungen unserer Tage klar heraustreten zu lassen und damit zu einer gerechten, auf Sachkenntnis beruhenden Allgemeinwürdigung Liszts den entscheidenden Anstoß zu geben: das ist Zweck des Programmes der Heidelberger Tonkünstlerversammlung.

* * *

Eines Programmes, für das *Philipp Wolfrum* einsteht. In allem Elend des heutigen Geschäftskonzertierens wird's einem jedesmal warm ums Herz, wenn man an diesen

wahrhaften Pionier des Fortschritts, diesen eisern festen Mann denkt. Oder an den ihm verwandten Hausegger. Zwei bedeutende Künstler und zwei aus einem Stück geschnittene Charaktere: diese Vereinigung ist selten, da die Natur mit allem Guten geizt. Freilich mußten Hausegger wie Wolfrum den Luxus der Ueberzeugungstreue teuer bezahlen. Der Erstere ist von Frankfurt nach München, von München nach Hamburg — ich muß schon ein neues Wort bilden: hinausverstanden worden. Und Wolfrum lebt, eifert und siegt immer noch im kleinen, traulichen Heidelberg — in Berlin, München, Wien und anderen Musikzentren fürchtet man ihn, da er in allen Wissenschaften und Künsten zu gründlich beschlagen ist, um nicht Jedermann auf die Finger sehen zu können, und da er das von ihm als recht Erkannte gegen alle Trägheiten, Feigheiten und persönlichen Interessen rücksichtslos durchsetzt. Er war einige Zeit lang nicht zu bewegen, sich in den Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wählen zu lassen. Um so mehr Dank schuldet man ihm dafür, daß er sich zum Wiedereintritt entschloß. Er ging uns sehr ab. Die Gruppe der Entschiedenen, Zielbewußten erfuhr durch ihn wieder eine hocherfreuliche Verstärkung.

Er wird die Heidelberger Tagung — den vielenorts geplanten, auf allerhand berechtigten oder unberechtigten Dirigenten-Ehrgeiz gestellten Provinz- und Duodez-Lisztfesten gegenüber — zu einer großartig-einheitlichen Gedenkfeier gestalten. Friedrich Rösch, der stets den Nagel auf den Kopf und den Philister auf den Hosenboden trifft, hatte an die Zürcher Hauptversammlung mit überzeugenden Worten die eindringliche Vermahnung gerichtet, im Jubiläumsjahre Liszts doch vor Allem der zu Unrecht vernachlässigten Werke des Meisters zu gedenken. Das war Wasser auf Wolfrums Mühle. Freilich: das Gesamtwerk Liszts ist so überreich, daß sich selbst in einer fünftägigen festlichen Veranstaltung nur eine Teilübersicht bieten läßt. Auf das „Wie" der Ausführung wird es ankommen. Da fällt denn stark ins Gewicht, daß für die Idealität der Wiedergabe ernster symphonischer Werke in der Heidelberger Stadthalle so vorzügliche Vorbedingungen gegeben sind, wie noch in keinem anderen Konzertraum. Mit dem Gefühl aufrichtiger Dankbarkeit erinnert man sich daran, wie Wolfrum schon einmal, im Jahre 1904, durch die partiturgemäß mit versenktem Klangkörper erfolgte ausgezeichnete Darstellung von Friedrich Kloses tiefempfundener Tondichtung „Das Leben ein Traum" dem Allgemeinen Deutschen Musikverein eine Gabe von hohem Wert spendete, und wie er sieben Monate zuvor am gleichen Ort Liszts Dante-Symphonie, gleichfalls durch die wundervoll suggestive Kraft des verdeckten Orchesters, zu höchstem, zuvor nie geahntem poetischen Eindruck steigerte. Jener unvergeßliche Tag hat mich, nach langen schweren inneren Kämpfen, zum überzeugten Lisztianer gemacht. Manch Anderem erging es wie mir.

Lisztianer sein heißt jedoch nicht nur die Bedeutung des Meisters Franziskus als eines überragenden Genius erfaßt zu haben und sich nach Kräften für das Verständnis seiner Tonschöpfungen zu bemühen. Es heißt auch: sich für alles einsetzen, in dem Kraft sich rührt und Keime sich regen, dem frisch Aufstrebenden den Weg bereiten, Wohlsein, Hab' und Gut und Berufsvorteile jeder Art der Sache des Fortschritts zum Opfer bringen und im Kampfe für sie ausharren bis ans Ende. Ja, sich Sondergenuß zu versagen, um den idealen Besitz der Menschheit zu mehren: das bringt eine Daseinsauffassung zum Ausdruck, die fast Allen verloren ging: auch denen, die auf den Höhen der Kunst unserer Zeit wandeln. Den Geist schrankenloser, von keiner Rücksicht eingeengter Hingabe an die Gesamtheit verkörperte Liszt in sich wie kaum ein Anderer. Bewirken es die Heidelberger Tage, daß etwas von diesem Geiste in uns wieder auflebt, dann dürfen wir neuen Hoffnungen Raum geben — Hoffnungen auf ein Wiederaufblühen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Hoffnungen auf ein Erstarken des Gemeinsinnes bei allen, die der Tonkunst in Treuen dienen, Hoffnungen auf symphonische und dramatische Werke der Zukunft, in denen hohes Ethos und machtvoll schöpferisches Hervorbringen sich wieder ein Mal innig verschwistert zeigen. **Paul Marsop.**

Liszt als Mensch und Künstler.

Eine Studie von AUGUST STRADAL (Wien).

OBGLEICH Liszt als Mensch und Künstler schon von berufeneren Federn als der meinigen geschildert wurde, so wage ich es dennoch, der freundlichen Aufforderung der Redaktion folgend, hier nochmals ein kurzes Bild des Meisters zu geben, da ich ihn während seiner letzten zwei Lebensjahre, als Schüler, auf seinen Reisen begleitete und in Rom, Weimar, Pest seinen Unterricht genoß.

Liszt kann als Mensch in gar keine Klasse oder Spezies eingereiht werden, da hier eben eine Individualität vorlag, welche die Schöpferin Natur nur einmal hervorbringt. Bei der ersten Betrachtung tritt uns der Meister als eine Erscheinung entgegen, die wir nur als Ergebnis des wahren, echten Christentums erklären können. Alles verschenkend, die Armut als Pflicht anerkennend, überall Edles und Gutes schaffend, Wunden heilend, helfend, zieht er wie ein wiedererstandener Franziskus d'Assisi durch die Welt. Durch seine hohe Kunst hätte er, gleich Paganini, Millionen erwerben können; ohne Reichtum, ein würdiger Nachfolger des großen Franziskus, beschließt er sein Dasein.

Bedürfnislos bewohnt er die bescheidensten Wohnungen, in diesen die größten Meisterwerke schaffend. Wer je aus dem Zimmer des Klosters Madonna del Rosario am Monte Mario, worin Liszt, umgeben von roten, nicht getünchten Ziegelwänden, einen Teil seines „Christus" schrieb, gegen Rom, die Campagna romana und Sabiner Berge sah, dem wurde es klar, daß trotz der herrlichen Aussicht hier nur ein Genie leben konnte, dem die Armut Lebenspflicht ist.

„Ich mache Musik und keine Geschäfte," erwiderte Liszt indigniert einem Bankier, der ihn frug, ob er in seinen Konzerten gute Geschäfte mache.

Da eine Haupteigenschaft seines Charakters die Demut ist, tritt er nie für sich und seine Werke ein, kümmert er sich gar nicht um Aufführungen und kennt nur eine einzige Seligkeit, den Moment des Schaffens. Als ich in Pest dem Meister seine h moll-Sonate vorspielte und nach dem Vortrag der eben anwesende Komponist Erkel am Klavier den Schluß der großen Leonoren-Ouvertüre von Beethoven spielte und dem Meister ironisch zu verstehen gab, daß dieser auf drittletzter Seite der h moll-Sonate eine Figur der Leonoren-Ouvertüre entlehnt habe, sagte Liszt mit olympischer Ruhe: „Natürlich, alles ist gestohlen." (Man kann aber bei dieser Stelle der h moll-Sonate von gar keiner Aehnlichkeit mit der bewußten Stelle der Leonoren-Ouvertüre reden.)

Oft sprach der Meister fast geringschätzend von seinen Originalkompositionen. So einmal, als ich ihm seine Fantasie après une lecture de Dante (Dante-Sonate) vorspielte. Da sagte er vor dem Vortrag: „Stradalus (so nannte er mich stets), das ist schlechte Musik."

In Pest sollte ich im Konzerte der Königl. Musikakademie spielen. Ich wählte „Les Funérailles" aus den Harmonies poetiques et religieuses. Liszt wollte aber lieber, daß ich seine Robert-Fantasie spiele, da er fürchtete, daß ich mit den Funérailles etwa Mißerfolg hätte. Auf meine Bitten gestattete er mir aber endlich den Vortrag der Funérailles, womit ich freilich beim Publikum schönen Erfolg hatte, welche Freude aber total durch die gehässigsten Kritiken über dieses grandiose Werk vernichtet wurde.

Eine der schönsten Eigenschaften Liszts ist seine Nächstenliebe. Ohne nach Dank zu fragen, gibt er sich selbst, seine hohe Kunst, sein Vermögen, seine Zeit, alles,

was er besitzt, andern hin. Während Wagner nur gelten läßt, was mit Beziehung auf ihn existiert, während er alles nach seinen Vorstellungen und nicht nach dem Objekte beurteilt, existiert Liszt, selbst seine hohe Kunst verleugnend und anderen zum Opfer bringend, nur für andere. Als reproduzierender Künstler macht Liszt Propaganda für Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Chopin, Field etc. und reiht durch seine Klavierbearbeitungen viele der Werke von Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Wagner, Tschaikowsky der Klavierliteratur ein. Man kann sagen, daß durch Liszts Bearbeitungen die Klavierliteratur enorm erweitert worden ist. Aber auch kleineren Talenten nützt Liszt durch seine Klavierbearbeitungen, so Rubinstein, Lassen, A. v. Goldschmidt, Vegh, Dessauer, Saint-Saëns, J. Raff und vielen anderen. Liszts Schubert - Bearbeitungen haben eigentlich Schubert erst populär gemacht. Ebenso verdanken wir seinen Interpretationen Beethovenscher Werke erst das wahre Verständnis für diesen Titanen. Bülows Ausgabe der Beethoven-Sonaten ist ja eigentlich auch von Liszt, dem Meister Bülows, influenziert.

Zugunsten Fr. Chopins schreibt er ein epochales Buch, für Berlioz lange Aufsätze (Harold - Symphonie), ebenso für Schumann und R. Franz. Für Wagner widmet er sein ganzes Dasein, Vermögen, Zeit, besorgt ihm alle möglichen und unmöglichen Geschäfte (was Liszt besonders von ganzem Herzen zuwider sein mußte), nimmt alle Feindschaft, die Wagner bedroht, auf sich und führt „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Weimar auf. Neben König Ludwig müssen wir Liszt als den Retter Wagners bezeichnen. Ebenso tritt er für Peter Cornelius ein und bringt in Weimar die Werke von Berlioz und Schumann zu großem Erfolge.



Liszt im Knabenalter.
Nach einem Bildnis im Liszt-Museum zu Weimar.

Durch seine Lehrtätigkeit, für die er kein Honorar annimmt, schafft er eine große Zahl eminenter Pianisten und Dirigenten.

Die Geschichte hat gelehrt, daß dem Meister für seine Liebestaten wenig Dank erblüht ist: siehe Berlioz, siehe Clara Schumann, die in der Schumann-Ausgabe die Widmung Schumanns an Liszt (C dur-Fantasie) strich, obgleich Liszt in einem langen Aufsatz auch Clara Schumann gefeiert und ihr seine Bravourstudien nach Paganini und Robert Schumann seine h moll-Sonate gewidmet hatte. Wie viele andere erwiderten außerdem Liszts Liebestaten mit Undank! Wagner griff oft selbst zum Taktstock und hat insbesondere in London durch einen ganzen Winter viele Konzerte dirigiert. Leider aber setzte er nicht ein einziges Werk Liszts auf das Programm. Auch sein Aufsatz über Liszts symphonische Dichtungen ist weniger mit Bezug auf das Objekt dieser Dichtungen als mit Bezug auf Wagners Eigenart geschrieben.

Es ist begreiflich, daß ein Genie, das nur für andere lebt und sorgt und seinen eigenen Werken gar keine praktische Förderung zukommen läßt, zumal wenn es 100 Jahre seiner Zeit vorausdachte, während seines Erdendaseins auf Anerkennung und Verständnis nicht rechnen konnte. So sehen wir immer Liszt als Leidenden, Duldenden. Man spiele einmal Liszts tiefempfundene Variationen über den Basso continuo aus der Kantate der h moll-Messe Bachs: „Weinen, klagen ist der Christen Tränenbrot." Hier hat man wohl das wahrste Seelengemälde Liszts: „Weinen, klagen, dulden, leiden."

Obgleich selbst katholisch und Abbé, dazu die Gebräuche des Katholizismus hoch schätzend und unbedingt verehrend, versuchend durch seine Kirchenmusik die bestehenden Verhältnisse in höhere geistige Formen zu bringen, war doch Liszt zum andern Teil wieder Freigeist. Nie überredete er Andersdenkende zu seiner Religion, er gewährte Freunden und Schülern vollständige Freiheit des Denkens und Fühlens. Goethe war ihm der höchste Ausdruck, die Potenz aller Kunst und Weisheit! Auf der einen Seite die Lehren des heiligen Augustinus und Thomas von Aquino bewundernd und den Vorschriften des heiligen Franziskus gemäß lebend, auf der anderen Seite ein Goethe-Bewunderer! Eine Faust-Symphonie schrieb der Meister und komponierte drei Mephisto-Walzer sowie eine Mephisto-Polka nach Lenaus Faust (Tanz in der Dorfschenke) und schuf hier vier der sinnlichsten und kühnsten Werke der gesamten Musikliteratur.

Zugleich Schöpfer des Oratoriums „Christus" und der Faust-Symphonie gehört Liszt weder der klerikalen, noch der liberalen Partei an, sondern lebt sein eigenes ganz individuelles Leben. Jeder Fortschritt im Gebiete der Wissenschaften, der Künste, der sozialen, religiösen und technischen Fragen erfreut sein Herz.

Wie er in seiner Dante-Symphonie die Läuterung des Menschen durch Leid und Mühsal (Inferno) predigt, damit dieser im Purgatorio und Magnifikat zur wahren, göttlich umstrahlten Höhe der Menschheit sich erhebe, so bringt Liszt auch allem Werden, aller Entwicklung ein warm schlagendes Herz entgegen. Muckerei, Finsternis, Mißgunst und Kleinlichkeit waren ihm verhaßt.

Eine seiner schönsten Eigenschaften war auch seine Tatkraft, seine Emsigkeit. Bedenkt man all die Hindernisse, die Liszt oft monatelang die Zeit zur Arbeit raubten, so muß man staunen, daß er imstande war, eine solche kolossale Menge von Werken niederzuschreiben. Freilich verließ Liszt auch noch als Greis um 4 Uhr früh das Lager und komponierte in der Morgenstille ungestört bis 8 Uhr. „Die besten Gedanken kommen mir stets am frühen Morgen. Seid Früharbeiter, ihr werdet es nicht zu bereuen haben," sagte Liszt.

Zu all den herrlichen Eigenschaften kam noch seine Selbstbeherrschung. Strenge in französischen Sitten er-

zogen, hatte sich der Meister in ungewöhnlichen Lebenslagen in der Gewalt. Groll, Haß standen ihm fern. Fürchtete man, ihn einmal unabsichtlich gekränkt zu haben und fragte man ihn, ob er etwa böse sei, so antwortete er: „Ich bin nie böse."

Infolge seiner französischen Erziehung (zumal als er gewohnt war, in höchsten Kreisen zu verkehren), ließ Liszt selten auf den Grund seiner Seele blicken, eine gewisse hofmännische Zurückhaltung stets bewahrend. Merkwürdigerweise war dem Meister, der in seiner Kunst keine Fesseln oder Schranken kannte, die Beobachtung der Etikette, Zeremonie, der strengsten Gesellschaftsregeln eine absolute Notwendigkeit. Auch fühlte sich Liszt infolge des ihm angenehmen Zeremoniells in den Kreis der Aristokraten stets hingezogen, ein eigentümlich schwer psychologisch erklärbarer Zug des Meisters, da die geistige Welt der Aristokratie und die seinige sich auf jeden Fall konträr sein mußten und ihm oft durch diesen Verkehr Kränkungen entstanden. War es vielleicht der Zauber der weiblichen Aristokratie, der Liszt stets in jene Kreise lockte?

Daß die weibliche Aristokratie oft entscheidend in Liszts Leben eingriff, ist bekannt.

Freilich, ab und zu kam es wohl vor, daß Liszt sich nicht beherrschen konnte. Geriet er einmal in Groll und Zorn, so waren alle Anwesenden entsetzt. Ein Sturm konnte nicht brausender dahertosen, als Liszts Zornesausbrüche. War er ja auch der Komponist der grossen Natur- und Seelenstürme. (Siehe Orage und Sturm in Vallée d'Obermann (I. Bd. der Années de pélerinage, La Suisse), Gewitter und Sturm, Szene aus der Hl. Elisabeth, das Wunder aus dem „Christus", Legende St. François de Paule, zweite Ballade etc.

Es ist schwer zu beantworten, ob man Liszt einen deutschen Künstler nennen kann. Er sprach gern französisch, schrieb seine Schriften in französischer Sprache, die deutsche Sprache beherrschte er wohl im Sprechen glänzend (mit etwas sächsischem Dialekt), doch schrieb er schwer in deutscher Sprache. Der ungarischen und englischen sowie italienischen Sprache war er nur in geringem Grade mächtig.

Während Liszt innerhalb seiner ersten Periode die Werke Victor Hugos, Alfred de Mussets, Georg Sands, Lamartines, Chateaubriands, Balsacs, Abbé de Lamennais, Senancours usw. bevorzugte, wozu noch das Studium der Werke Dantes, Tassos, Petrarcas und Ariosts kam, beschäftigte er sich in seiner Weimaraner Periode mehr mit deutschen Dichtern. Neben den Werken Goethes, Schillers, Herders, Wielands, Rückerts, Geibels, die er besonders bevorzugte, las er die Poesien Herweghs, Bodenstedts, Hoffmann von Fallerslebens, Hebbels, Alfred Meißners, Heines, Rellstabs, Uhlands, Redwitz', Nordmanns usw.

* * *

So ganz und gar freilich fühlte Liszt nicht deutsch, indem er nicht zu tief von Patriotismus erfüllt war und mehr international dachte. So äußerte er einmal über die üblichen Sedansfeiern der Deutschen: „Diese sind eine Ungerechtigkeit und Ueberhebung; denn, wenn man einen Feind niedergeworfen und gedehmütigt hat, soll man den Tag des Sieges nicht beständig feiern."

In seinen Werken dagegen fühlt Liszt ganz und gar deutsch, mit Ausnahme der ungarischen Rhapsodien, der symphonischen Dichtung „Hungaria", der zwei Lieder „Die drei Zigeuner" und „Lebe wohl" und anderer, sich speziell auf Zigeunermusik aufbauender Werke.

Ab und zu verläßt Liszt auch sonst noch deutschen Boden, wie in den drei Petrarca-Sonetten, über denen sich der Himmel der italienischen Gefilde wölbt. Wonnig und sonnig strahlen diese Sonetten die herrliche Bläue zurück und stehen fern den trüben grauen Wolken, die über deutsche Lande ziehen.

Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber waren die Erzieher von Liszt, ihre Werke nahm der Jüngling Liszt in sich auf, in ihnen lebte er nur. Sein Empfinden mußte daher, trotz seiner teilweisen ungarischen Abstammung (sein Vater war Ungar, die Mutter eine Deutsche) ein deutsches werden.

Ich rechne auch Berlioz trotz seiner französischen Abkunft unter die deutschen Komponisten, da man ja weiß, wie heißblütig Berlioz Beethoven vergötterte und auf ihn sich stützend, neue Pfade und Wege entdeckte. So wurden seine Phantastische und seine Romeo und Julie-Symphonie deutsche Werke. Was gibt es Deutscheres als die „Scène au champs" (Szene in den Gefilden, phantastische Symphonie), welche sogar Wagners letzten Akt des „Tristan" (die traurige Weise) influenziert hat und die Liebesszene aus der Romeo und Julie-Symphonie? Und wahrlich, Liszts „Faustsymphonie" ist doch so tief deutsch empfunden, wie etwa Wagners „Tristan" und Beethovens Neunte. — Nur ein deutsch empfindender Liszt konnte dem, insbesondere den Deutschen angeborenen Drang nach Wahrheit und dem Sehnen, in die fernsten mystischen Gebiete des menschlichen Denkens und Fühlens einzudringen, solch sehnsüchtig ergreifende Töne verleihen, wie wir sie im ersten Satze (Faust) der „Faustsymphonie" vorfinden.

Freilich wußte sich Liszt anderseits den musikalischen Ausdrucksweisen anderer Völker großartig anzupassen, wie

Liszt als Jüngling in ungarischer Nationaltracht.
Nach einem Gemälde von Kriehuber.

im Kosakenmarsch seiner symphonischen Dichtung „Mazeppa“, der spanischen Rhapsodie, den ungarischen Rhapsodien, der symphonischen Dichtung „Hungaria“ und anderen Werken.

* * *

Liszt beginnt seine kompositorische Tätigkeit mit der Klavierkomposition und der Klavierbearbeitung fremder Werke, wobei er die durch Weber und Chopin erweiterte Beethovensche Technik ganz und gar verändert und ein Neugebiet der Technik betritt, indem er das Klavier erst zum vollen ganzen Erklingen bringt. Ich meine damit, daß Liszt tatsächlich erst den vollen Klang, den das Klavier von sich geben kann, entdeckt hat; denn so sehr wir Beethovens Sonaten bewundern, anstaunen und als höchste Potenz des musikalischen Ausdruckes verehren, so müssen wir doch sagen, daß Liszts h moll- oder Dante-Sonate, was den reinen Reiz des Klanges, der dem Pianisten zustehenden Ausdrucksmittel anbetrifft, Beethovens Sonaten überragt.

Neben den neuen technischen Mitteln finden wir aber bei Liszt total neue Ausdrucksweisen, ein Neugebiet des musikalischen Fühlens. Alles entspringt, wie bei Goethe, so auch bei Liszt, poetischen Eindrücken (impressions), welche die Form und den Inhalt eines Werkes bestimmen.

Neben einer total neuen Klavierkomposition schafft Liszt erst die Klavierbearbeitung. Vor ihm gab es bloß Klavierauszüge, die kaum ein dürftiges Bild des Originals gaben. Liszt hat nun Orgelwerke (Bach), Orchesterwerke (Beethoven, Berlioz), Violinkompositionen (Paganini), Lieder (Schubert, Beethoven, Schumann, Mendelssohn usw.) so wunderbar für Klavier bearbeitet, daß man bei kongenialer Interpretation aus diesen Bearbeitungen die Orgel, das Orchester, die Violine, die Stimme heraushört.

Da die Bearbeitungen orchestraler Werke ein ganz getreues Bild des Orchesters geben sollten, wobei jeder einzelnen Orchesterstimme liebevoll gedacht wurde, also aus der Bearbeitung die Partitur beinahe wieder rekonstruiert werden könnte, so nannte Liszt seine Bearbeitungen der Symphonien von Beethoven und Berlioz „Partitions de piano“ (Klavierpartituren).

* * *

Ein ganz besonderes Gebiet seiner Kompositionen bildeten seine Klavierparaphrasen nach Themen aus Opern. Ich glaube kaum, daß jemand noch Thalbergs Souvenir de Beethoven, eine Fantasie, die er schon in reifem Mannesalter schrieb, kennt. Hier paraphrasiert Thalberg über das Allegretto der siebten und den letzten Satz der fünften Symphonie Beethovens. Horribile dictu! Man vergleiche dazu Liszts Don Juan-, Norma-, Hugenotten-, Robert-, Lucia-, Lucretia-Fantasie. Welch ein gewaltiger Unterschied in der Technik, dem Ausdrucksvermögen und der harmonischen Gestaltung zwischen Thalbergs und Liszts Paraphrasen. Uns Jüngeren ist es natürlich unbegreiflich, daß Liszt sogar zur Feder greifen mußte, um Fétis, der Liszts Werke herabsetzte und die Thalbergs vergötterte, zu bekämpfen.

Es ist etwas Merkwürdiges bei den Paraphrasen Liszts. Es läßt sich nicht leugnen, daß er ab und zu ein triviales Thema von Meyerbeer, Bellini usw. benützte. Doch wird diesen Themen in Liszts Paraphrasierung die Trivialität abgestreift, werden sie in reine, höhere Regionen erhoben.

Mit Schuberts Werken wurde Liszt bereits als junger Mann bekannt. Die Liebe für Schubert haftete dem Meister während seines ganzen Lebens an. Freilich ersah Liszt, daß Schubert, der den reichsten Blütenkranz der wunderbarsten Melodien spendete, diese Edelsteine seiner hohen Kunst manchmal anstatt mit Gold, mit Silber einfaßte. Liszt schenkte nun manchen dieser herrlichen Schubertschen Tonbilder erst den richtigen vornehmen Rahmen (z. B. die Soirées de Vienne d'après Schubert, die Märsche, Wandererfantasie, Impromptue G dur usw.).

Nach meinem Dafürhalten hat Schubert harmonisch enorm Liszt beeinflußt. Man sieht dieses am deutlichsten an der Lyrik Liszts. Soweit auch Liszts Lyrik sich von der Schuberts entfernte, soweit auch Liszt die fernsten Gebiete der Lyrik als echter Dichter der Zukunft betrat, so fühlt man doch bei einigen Liedern (ich brauche bloß die Harfnerlieder beider Meister zu nennen), jenes geheimnisvolle Band, das beide Meister verbindet. Liszts Lyrik ist natürlich nicht für jedermann. — Mancher Professor, der jetzt sein Empfinden in Fugen, Suiten niederlegt (Liszt sagte oft ironisch: „Ah une fugue!“ „Wem jetzt absolut nichts einfällt, der komponiert Suiten“), wird natürlich achtlos an diesen lyrischen Blumen, die so schlicht und zum Teil noch unbekannt fern der großen Heerstraße blühen, vorübergehen. Was soll auch die Menschheit mit dem Liede „Sei still“ und dem Gesang „Ich möchte hingehn“ beginnen! Die blühen nur für Auserwählte.



Liszt-Porträt von F. Elias aus Lewalds „Europa“, 1835.



Liszt im Jahre 1863.

Ein so allumfassender Geist, wie Liszt, konnte natürlich beim Klavier nicht stehen bleiben, es mußte ihn drängen,

die höchsten Ausdrucksmittel des musikalischen Fühlens, die orchestrale Gestaltung zu ergreifen. Während Chopin seine Träume und Poesien nur für das Klavier niederschrieb (Perlen, die sich nur klavieristisch fassen lassen und in einem orchestralen Gewande ihren holden Schimmer verlieren würden), finden wir bei Liszts Klavierkompositionen überall Spuren orchestraler Natur. (Siehe die Tells-Kapelle [I. Band der Années de pélerinage], Les Funérailles, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Fantasie après une lecture de Dante, St. François de Paule, Orage usw.). Liszt sagte daher oft zu uns Schülern: „Spielt orchestral meine Werke."

Schon mit 19 Jahren (1830) schuf Liszt eine Symphonie révolutionaire, die aber nicht gedruckt wurde und ein Torso blieb. Diesen Torso benützte Liszt während seiner Weimaraner Periode und schuf daraus die symphonische Dichtung „Héroide funèbre, Heldenklage".

Liszt betrachtete Beethovens Neunte als jene Montblancspitze, von der kein Pfad mehr aufwärts gehen konnte. Es wären nach seiner Meinung, was die Fortsetzung der Symphonie anbelangt, nur Wege möglich gewesen, die zwar durch wunderbare Täler und blumenreiche Auen führten, welche aber doch abwärts anstatt vorwärts leiteten. „Excelsior" war aber Liszts Devise.



Liszts Geburtshaus in Raiding bei Oedenburg.

Waren die meisten seiner Klavierkompositionen poetischen oder malerischen Eindrücken oder dem Einflusse der Natur selbst entsprossen (siehe Fantasie après une lecture de Dante, Vallée d'Obermann [nach Senancours Roman Obermann], Sposalizio (nach Raffael), Il Penseroso (nach Michel Angelo), Au lac de Wallenstadt, Orage, Au bord d'une source etc., wobei Liszt auch gewisse Persönlichkeiten als Symbole des menschlichen Daseins und Strebens musikalisch verherrlichte (siehe die beiden Legenden „St. François de Paule marchant sur les flots" und „Prédication aux oiseaux [St. François d'Assise])", schrieb also Liszt in seiner ersten Periode gleichsam nur symphonische Dichtungen für Klavier (sogar seine großen Etudes transcendantes sind eigentlich symphonische Dichtungen, siehe Mazeppa, Chasse neige, Harmonies du soir, Vision etc.), so ist es selbstverständlich, daß er nicht bloß aus doktrinärer Ueberzeugung von dem Ende der Symphonieform, sondern aus innerstem Bedürfnis symphonische Dichtungen für großes Orchester schreiben mußte. Wenn Liszt auch nur die zwölf symphonischen Dichtungen, welchen er später noch die symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe" anschloß, als symphonische Dichtungen bezeichnete und die beiden Kulminationspunkte seiner symphonischen Tätigkeit Symphonien („Eine Faust-Symphonie", „Eine Symphonie nach Dantes divina commedia") nannte, so sind diese doch, wie bekannt, keine Symphonien, sondern symphonische Dichtungen, da die Werke von poetischen Eindrücken abhängen und, was die Form anbelangt, darnach bestimmt sind.

Die symphonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne" (nach Victor Hugo) und die Dante-Symphonie sind die Brücken zu Liszts Kirchenmusik, der die ganze dritte Schaffensperiode gewidmet war. War Liszt auf der einen Seite vom Schicksal prädestiniert, uns die Faust-Erscheinung erschöpfend musikalisch vorzuführen, also den Menschen in seinen höchsten Erscheinungen, so war es ihm auch beschieden, die höchste Emanation des ewigen göttlichen Geistes, Christus, uns tonlich nahe zu bringen.

Leider scheint die Geistlichkeit noch immer nicht einzusehen, was sie an Liszt besitzt. Eine öftere Aufführung der Lisztschen kirchenmusikalischen Werke würde tatsächlich neues Leben in die kirchlichen Gebräuche bringen und die Andacht der Gläubigen heben, da jeder Ton Liszts einer tiefen Gläubigkeit entsprossen ist. „Ich habe die Graner Messe mehr gebetet als komponiert", schrieb der Meister.

Gerade so wie ich Bachs Passionen, Choräle, Kantaten, obgleich dem Protestantismus entsprossen, für universell, auch ohne Anschluß an den Protestantismus, halte, also als „Kunstwerke an sich", die unter allen Beziehungen Geltung haben, so kann ich Liszts Kirchenmusik von dem katholischen Rituell lostrennen, einfach die Werke als „Kunstwerke an sich" betrachtend. Deshalb wäre endlich zu wünschen, daß Liszts Meisterwerken der Kirchenmusik (Christus, Hl. Elisabeth, Graner Messe, Krönungsmesse, Missa choralis, Requiem, Hl. Cäcilia, die Psalmen usw.) endlich die wahre Anerkennung zuteil werde, die sie verdienen.

Neben der kompositorischen Tätigkeit ging bei Liszt, wie bei Wagner, die schriftstellerische Tätigkeit Hand in Hand, die sich aber von der Wagners dahin unterscheidet, daß Wagner für seine eigenen Werke den Boden schriftstellerisch ebnete, Liszt mit der Feder nur für andere und nur einmal (Fétis-Affäre) für sich kämpfte. Liszts Abhandlungen über Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin, R. Franz, über die Zigeunermusik, seine Reisebriefe usw. sind unerläßlich beim Studium seiner Werke. Eine blütenreiche, an Victor Hugo erinnernde Sprache tritt uns aus diesen Schriften entgegen, die, ohne die Schärfe des blutigen kritischen Seziermessers, nur erfüllt sind vom Geiste der Liebe für die besprochenen Werke oder Künstler.

* * *

In den zwei Jahren, die ich in Liszts Gegenwart zubrachte, hatte ich oft Gelegenheit, den Meister am Klaviere zu hören. Sein Spiel zog alles, was in dem Werke lag, aus den geheimnisvollsten Tiefen und Abgründen der Komposition zum Sonnenlicht empor. Wie ein Wunder erstand das Werk zu vollem Leben, von Glanz umstrahlt. Die echt christliche Liebe, von der Liszt erfüllt war, sie erklang und sang aus seinem Spiele, Himmelssphären uns vorzaubernd.

Dies Singen am Klaviere berückte die Zuhörer und riß sie zu fanatischem Jubel hin. Zu diesem Singen kam noch der dämonische Zug der Reproduktion Liszts. Da er der Meisterkomponist der Stürme war, konnte er auch alle rasenden Leidenschaften, den Sturm seiner Seele, den Tasten anvertrauen. Freilich hatte, als ich ihn noch hörte, die Leichtigkeit seines Handgelenkes und die Kraft nach-

gelassen. Doch sein Passagenspiel, das wunderbare Legato seiner Läufe waren eben einzig. Liszts Vortrag verschmelzte die objektive und subjektive Reproduktion in schönster Weise. War Bülow oft zu objektiv, Rubinstein zu sub-



Liszts Wohnhaus in Weimar.
(Ehemalige Hofgärtnerei, jetzt Liszt-Museum.)

jektiv, so vereinigte eben Liszt beide Darstellungsweisen in sich.

Liszt war auch der wahre Sänger der Trauer. Eigentlich meistens von Melancholie erfüllt, konnte er am Flügel wehmütig singen wie keiner vor und nach ihm. Ich erinnere mich, wie er einstens die Fünfte Rhapsodie „Héroide elégiaque", ein Werk voll tiefsten Schmerzes, mir vorspielte. Noch immer höre ich den tiefsten Ausdruck des Schmerzes, der aus seinem Spiel drang.

* * *

Daß Liszt seine Lehrtätigkeit, ohne Honorar zu beanspruchen, ausübte, ist ja bekannt. Auch ist die Art und Weise seines Unterrichtes ja oft geschildert worden und ist auch hier wenig Neues zu sagen.

Zunächst war ihm jedes unreine Spiel tief verhaßt. „Wascht eure schmutzige Wäsche zu Hause, nicht bei mir", rief der Meister, wenn jemand unrein spielte. Vom Schüler verlangte er Seele und Leidenschaft im Spiel, verdammte jede Gefühlsduselei und forderte, daß der Verstand und Vernunft den Vortrag mit beherrschen. Nicht minder aber war ihm das objektive, kalte, professorenhafte Spiel zuwider. „Es gibt in der Kunst keine Professoren, sondern nur Künstler und Nichtkünstler," rief er oft unwillig aus. „Seid individuell, ahmt nicht nach und spielt euch selbst. Immer besser ist noch eine schlechte originelle Auffassung, als eine gute imitierende Interpretation," so sprach Liszt.

Ich möchte bei der Gelegenheit bemerken, daß es überhaupt unmöglich war, Liszts Spiel nachzuahmen, da es eben ein Ausfluß seiner eigenen großen Persönlichkeit war. Ab und zu geschah es freilich, daß der eine oder andere versuchte im Konzertsaal Liszt zu imitieren. Die Kritik schrieb dann: „Des Pianisten Spiel erinnerte an Liszt," worüber sich der Pianist erfreute und nicht bedachte, daß die Worte der Kritik eigentlich einen Tadel enthielten, indem sie ihm Individualität absprachen und ihn als Imitator bloßstellten. Ganz unmöglich ist es hier, den Einfluß eingehend zu erklären, den Liszt auf die Musikwelt ausübte. Liszt ist das Fundament, auf dem fast alle Nachfolger weiter bauten. Ohne Liszt stünden wir nicht da, wo wir jetzt sind. Ich brauche nur einige Namen zu nennen z. B. Tschaikowsky mit der ganzen neurussischen Schule, Smetana, Peter Cornelius, Richard Strauß, Hugo Wolf, Sgambati, die jungfranzösische Schule usw., um zu zeigen, welch kolossalen Einfluß Liszt auf die Entwicklung des Musiklebens nahm.

Aber auch auf Wagner hat Liszt bekanntlich erfolgreichen musikalischen Einfluß ausgeübt und das Ammenmärchen der Wagnerianer, daß Liszt von Wagner influenziert wurde, ist schon lange abgetan, nachdem verschiedene Schriftsteller, darunter auch meine Wenigkeit, nachwiesen, daß Liszt jene harmonischen Stellen, welche Aehnlichkeit mit gewissen Stellen Wagners haben, lange v o r den Wagnerschen Werken geschrieben hat.

Musikalisch und insbesondere harmonisch ist vom Lohengrin zum Rheingold ein schwer erklärbarer, fast unmittelbarer Riesensprung. Es führt keine richtige Brücke von jenem zu diesem Werke. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich vermute, daß Liszts symphonische Werke, die Wagner damals kennen lernte, musikalisch und insbesondere harmonisch diesen sehr anregten. Ich meine hiermit, daß Liszt nur von Einfluß auf das h a r m o n i s c h e Fühlen Wagners sein konnte, während Liszts Kunst auf das G e s a m t k u n s t werk Wagners natürlich keine fördernde Wirkung ausüben konnte.

Ehe ich dem Ende zueile, möchte ich an die Künstler, die Liszts Einfluß und Schaffen begreifen, nur die eine Bitte stellen, daß sie auch dem Zug seines großen Herzens folgend, der ihn prädestinierte, eben so große Werke zu schaffen und seinem Jahrhundert das künstlerische Gepräge zu geben, wahrhaft christliche Nächstenliebe ausüben. Der Künstlerstand, den Liszt durch seine hehre Erscheinung zu einem Ehrenstand par excellence erhob, möge sich dessen bewußt sein, daß nur liebevolles Zusammenwirken, nicht Befehdung zu den höchsten Gipfeln der Kunst führen kann. Mögen uns allen jene Worte, welche der Meister als Apotheose seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale" niederschrieb, Führer und Leiter sein!

„Das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideales ist unseres Lebens höchster Zweck."

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

SCHON vor mehreren Jahren schrieb ich eine kleine Broschüre, worin ich die erste (nun nicht mehr im Musikalienhandel vorhandene) Ausgabe der Bravourstudien Liszts [1] nach Capricen von Paganini mit der jetzigen Ausgabe [2] dieser Werke verglich. Ich kam nach eifrigstem Studium der alten Ausgabe zu der festen Ueberzeugung, daß diese alte Ausgabe nicht bloß aus h i s t o r i s c h e n,



Die Altenburg in Weimar.
Nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1859 von C. Hoffmann.

die Entstehung des Werkes beleuchtenden Gründen, sondern auch infolge wichtiger k ü n s t l e r i s c h e r Argumente —

[1] Bravourstudien nach Capricen Paganinis (erschienen bei C. Haslinger, quondam Tobias, Wien).

[2] Paganini-Etüden Liszts (erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig).

an Notenbeispielen wies ich einzelne Vorzüge der ersten Ausgabe nach — im Musikalienhandel wiedererstehen müßte.

Vor kurzem verfaßte ich einen Aufsatz, in dem ich die verschiedenen Ausgaben der Mazeppa-Etüde Liszts [1] (es ist nur die letzte im Musikalienhandel vorhanden) besprach und dabei zu dem Resümee kam, daß die früheren Ausgaben der Mazeppa-Etüde in einer Gesamtausgabe erscheinen müßten, und zwar aus dem Grunde, um zu zeigen, wie Liszt langsam in einem Zeitraum von über 25 Jahren das Werk bis zur Vollendung in der letzten Ausgabe durchgearbeitet hat und wie aus der kleinen Etüde, bei welcher Liszt überhaupt an eine Mazeppa-Dichtung noch gar nicht denken konnte, sich streng programmatische Musik entwickelt hat.

Das Album d'un voyageur [2] existiert nicht mehr im Musikalienhandel. Ehe ich auf das Album d'un voyageur näher eingehe, bin ich genötigt, mit wenigen Worten auf die Zeit und die Verhältnisse, unter denen es erstand, zurückzukommen.

Es liegt in Liszts Leben eine eigentümliche Tragik. Von Natur aus schlicht, einfach, jeder Ueberhebung aus dem Wege gehend, dazu bescheiden und duldsam und als junger Mann demokratisch fühlend, sah sich Liszt trotzdem, wie von unsichtbaren Banden, stets hingezogen in aristokratische Kreise, also in Sphären, die seiner innersten Natur ganz und gar konträr waren. Waren es die feinen Umgangsformen oder war es der berauschende Zauber der herrlichsten Weiblichkeit, welche Liszt trotz mancher bitterer Erfahrungen immer wieder in diese Kreise zogen?

Aus diesem Verkehr mußten Liszt stets und von neuem Leiden erstehen, unter denen das Leid, als Künstler gar nicht verstanden zu werden, vielleicht das geringste war.

In den ersten Monaten des Jahres 1835 scheint aber Liszts Stellung in Paris unhaltbar geworden zu sein. Ganz abgesehen davon, daß Liszt allein, als G e n i e und weit vorausdenkend die liebliche Schar der Talentlosen sich zu Feinden machte, ganz abgesehen von seinen Saint-Simonistischen Lebensanschauungen und Freiheitsideen, auch ganz abgesehen davon, daß er durch sein überzeugtes mutiges Eintreten für den förmlich verfehmten Berlioz die sogen. musikalische Pariser Welt zu Gegnern hatte, scheint auch sein Verhältnis zur Gräfin d'Agoult mitentscheidend gewesen zu sein, daß er Paris verließ.

Lina Ramann schildert in ihrer großen Liszt-Biographie „Liszt als Künstler und Mensch" (Breitkopf & Härtel) diese Pariser Zeit ganz wunderbar, indem sie all die feinen Fäden, die sich durch das Schicksal Liszts ziehen, mit großer Treue enthüllt, überall in den Handlungen dem Kausalnexus nachspürt und so ein ergreifendes psychologisches Bild Liszts uns vorführt.

Die Unruhe des großstädtischen Lebens, die vielen Anfeindungen von seiten der Künstler, das Verhältnis mit der Gräfin d'Agoult, vielleicht auch eine gewisse Sehnsucht nach Einsamkeit, eine Sehnsucht, welche dem Genius ureigen ist, bewirkten eben, daß Liszt Genf, wo er in der Rue Tabazau von seinen Fenstern den Lemanschen See und die Berge erschaute, zu seinem Aufenthalt wählte.

War das Leben Liszts in Paris eine Kette von Störungen, Unruhe, Aufreibung, so brachte der Aufenthalt in Genf Ruhe und Arbeit, die nur manchmal durch die Besuche seiner Freunde Adolphe Pictet, Georg Sand, des Fürsten Belgiojoso unterbrochen wurden.
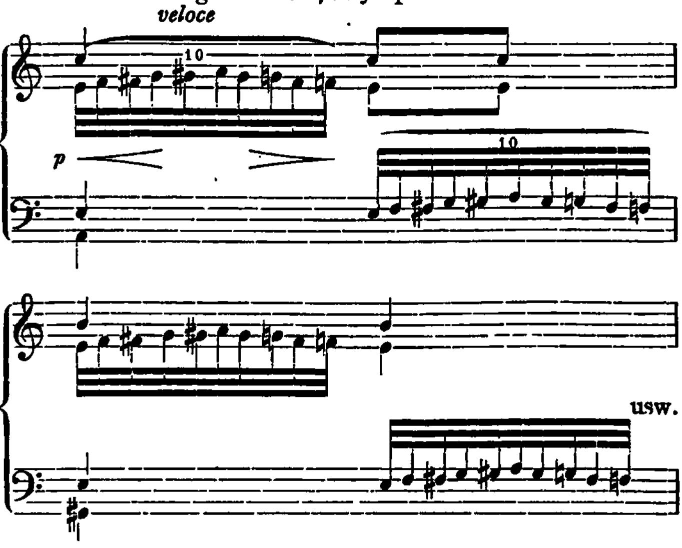
Erst hier erreichte der Künstler durch ununterbrochene Studien jene allerhöchste Stufe der Interpretation sowohl nach geistiger wie technischer Seite, die ihm die später folgenden Triumphe ermöglichte. In Genf erwachte so recht der Komponist Liszt, der, angeregt durch die wunderbare Natur, als Programmusiker seine Fittiche entfaltete und hier erst im eigentlichen Sinne als Originalkomponist erstand.

Ferner war die Genfer Periode aus dem Grunde bedeutungsvoll, weil Liszt die Transkription nach Opernthemen schuf. Freilich war ja schon vor Liszt die freie Fantasie nach Opernthemen vorhanden. Doch welch traurige „Potpourris" stellten diese Phantasien vor. Selbst die Opernfantasien Thalbergs, die sich durch manche Feinheit und technische Erfindungen von den übrigen Opernfantasien auszeichneten, mußten allmählich vor den Meisterleistungen Liszts erblassen. Um zu zeigen, mit welch unglaublicher Ungeniertheit man damals freie Fantasien, eigentlich bessere Potpourris machte, führe ich ein Werk Thalbergs an, das zwar keine Paraphrase über Opernthemen, jedoch — man höre und staune — eine Fantasie nach Themen aus Symphonien Beethovens ist. Die Fantasie Thalbergs heißt „Souvenir de Beethoven" op. 39 und ist also infolge der Opuszahl (op. 39) schon ein Werk des vollgereiften Künstlers Thalberg, also kein verzeihliches Jugendwerk!

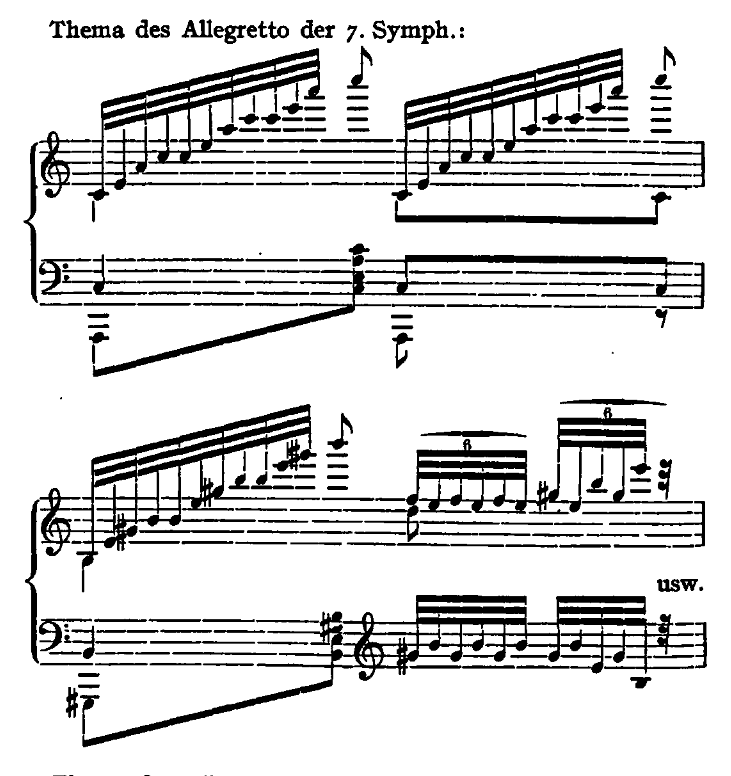
In dieser Fantasie paraphrasiert Thalberg über das Allegretto (das er Andante bezeichnet!) u n d den letzten Satz der s i e b t e n u n d den letzten Satz der f ü n f t e n Symphonie Beethovens!

Schon diese unglaubliche Zusammenstellung erweckt die schwersten Bedenken. Aber nun gar die Ausführung! Die gewöhnlichsten Tonleitern und zerlegten Akkorde umspielen die Themen. Nach den Variationen über das Hauptthema des letzten Satzes der Siebten führt eine Ueberleitung zum triumphalen Hauptthema des letzten Satzes der Fünften. — Mit dem a moll-Thema des Allegretto der Siebten schließt dieses Werk, das so recht zeigt, in welch traurigen Zuständen die freie Fantasie, eine doch wohl hoch berechtigte Kunstform, sich befand. Ich bringe hier einige Notenbeispiele, welche sicher bei allen Künstlern „ein Schütteln des Kopfes" hervorbringen werden!

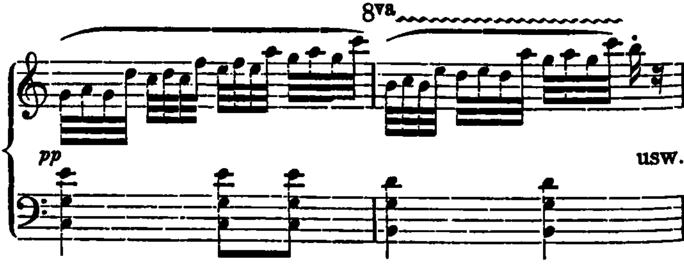
Thema des Allegretto der 7. Symph.:



Thema des Allegretto der 7. Symph.:
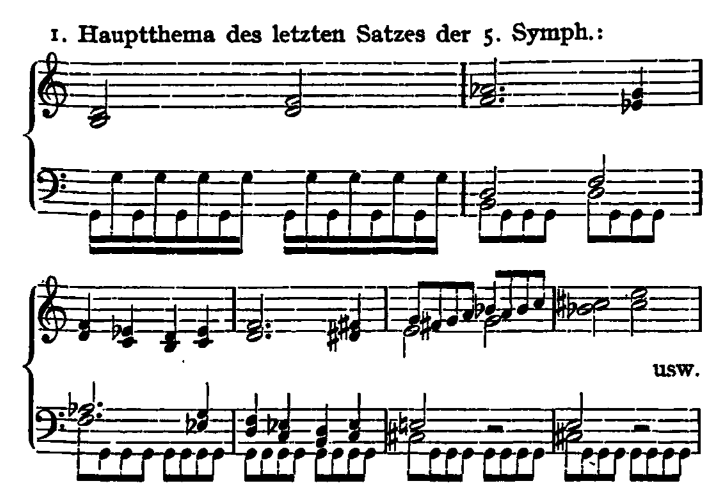


Thema des Allegretto der 7. Symph.:



[1] Der erste Vorläufer der Mazeppa-Etüde befindet sich unter den 12 kleinen Etüden Liszts (erschienen bei Fr. Hofmeister) (No. 4), zweimal erschien die Mazeppa-Etüde bei Haslinger, quondam Tobias, Wien; die letzte Ausgabe der Mazeppa-Etüde erschien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[2] Das Album d'un voyageur erschien bei C. Haslinger, quondam Tobias, Wien 1842. Das Première année de pélerinage erschien bei Schott in Mainz.

1. Hauptthema des letzten Satzes der 5. Symph.:



Wie dankbar müssen wir da Liszts gedenken, der in seinen zweihändigen Bearbeitungen oder vielmehr „Klavierpartituren" der Beethovenschen Symphonien uns ein monumentales Werk der Bearbeitungskunst hinterließ!

Die zwei Jahre, die Liszt in Genf zubrachte, können wir als eine Zeit der Reife betrachten. — Er konzertierte hier selten, ein paarmal allein und einmal zu wohltätigen Zwecken mit dem Fürsten Belgiojoso. Die Stille und Ruhe des Genfer Aufenthaltes wurden nur unterbrochen durch Ausflüge in das Schweizer Land. Ein gemeinsam mit Georg Sand, Pictet und der Gräfin d'Agoult unternommener Ausflug nach Chamounix und nach Freiburg, wo Liszt auf der großen Orgel improvisierte, wurde von Pictet in einer seiner Schriften[1] beschrieben.

In dieser Einsamkeit war es Liszt auch möglich, immer tiefer sein Wissen zu vervollständigen. Die Werke Dantes, Byrons, Voltaires, Lamartines, Chateaubriands, Hugos, Rousseaus, Senancours, Lamennais, Ballanches, Petrarcas etc. beschäftigten ihn selbst auch während der Ausflüge.

In einem seiner schönsten Gedichte „Lotosblume und Schwan" singt Hamerling:

„Wer Höchstes sucht, geht immer eigne Bahn;
Das Beste haben Menschen nie gemeinsam.
Wer glücklich werden will, erst sei er einsam!
Die Lotosblume lehrt es und der Schwan."

Wir danken dem Schicksal, das auch Wagner aus allen möglichen Aufreibungen und Zerstreuungen der Kapellmeisterei aus Dresden nach Zürich in die Einsamkeit führte. — Hier, gleichsam auf einen Isolierschemel gestellt, entging er all dem Kampfe, der um seine Werke wütete. Hier war er ganz sich selbst gegeben, hier konnte er das Werk der Zukunft im Geiste ungestört erschauen.

* * *

In Genf setzte Liszt seine Tätigkeit als Bearbeiter fort, indem er Beethovens Pastoralsymphonie und die Symphonie von Berlioz „Harald en Italie" in wunderbarer Weise für Klavier zu zwei Händen übertrug und zugleich jene gewaltigen Fundamente in sich aufnahm, mittels derer er selbst instand gesetzt wurde, die Welt der symphonischen Dichtung zu schaffen. Beethoven, Schubert, Mozart, Bach beherrschten ganz und gar sein Fühlen und Denken, und immer tiefer versenkte er sich in diese Meister, deren Wunderwerke er schon in den folgenden Jahren in nie geahnter Reproduktion verkündete.

Die in dem Album d'un voyageur enthaltenen Werke erschienen zuerst einzeln, teils bei Knop in Basel, teils bei Ricordi in Mailand, teils bei Haslinger quondam Tobias in Wien. Im Jahre 1842 erschienen sie, wie schon bemerkt, vereinigt im „Album d'un voyageur" bei Haslinger quondam Tobias in Wien. In der Zeit zwischen 1852 bis 1854 hat dann Liszt dieses Album einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen und dasselbe in neuer Gestalt als „Années de pélerinage I. Band Suisse" bei Schott in Mainz erscheinen lassen.

Das „Album d'un voyageur" zerfiel in drei Teile:

I. Impressions et Poesies.
II. Fleurs mélodiques des Alpes.
III. Paraphrases.

Der erste Teil enthält: a) Lyon, Allegro eroico, b) Le Lac de Wallenstadt (Andante placito), c) Au bord d'une source (Allegretto), d) Les cloches de Géneve, e) Vallée d'Obermann, f) La Chapelle de Guillaume Tell, g) Psaume.

Der zweite Teil enthält neun Nummern, welche jedoch keinen Titel führen.

[1] Adolph Pictet, Une Course à Chamounix. Conte Fantastique. Genève, Cherbuliez & Co. Georg Sand hat diesen Ausflug auch in dem Werke „Lettres d'un voyageur" beschrieben.

Der dritte Teil enthält: a) Ranz de Vaches (Aufzug auf die Alp), Improvisato, b) Un soir dans les montagnes, Nocturne pastoral, c) Ranz de Chevres, Allegro, Finale.

Dieses Album hat Liszt in der Weise umgearbeitet, daß er aus dem ersten Teil die Werke „Lyon" und „Psaume" ganz wegließ, den zweiten Teil ebenfalls bis auf zwei Nummern, die er jedoch umarbeitete, kassierte und den dritten Teil ebenfalls in die neue Sammlung nicht aufnahm.

Von den übrig gebliebenen Werken des ersten Teiles änderte er „Le lac de Wallenstadt" nur wenig um, während er die Kompositionen „Au bord d'une source", „Les cloches de Géneve", „Vallée d'Obermann", „La chapelle de Guillaume Tell" einer durchgreifenden Revision unterzog und zugleich zwei Nummern des zweiten Teiles, jedoch umgearbeitet und mit Titeln „Heimweh" und „Pastorale" versehen, in die neue Sammlung aufnahm.

Außerdem fügte er der neuen Sammlung die neuen Werke „Eglogue" und „Orage" bei.

Jedenfalls sollte, sobald ein Genie eigene Werke streicht oder in neuer Gestaltung herausgibt, als ultimo ratio legis der Wille des Autors gelten und der Satz Geltung haben: „Lex posterior derogat priori", d. h. „die letzte Ausgabe ist die einzig gültige." Aber die Sätze „Roma locuta est" oder „Jurare in verba magistri" haben wohl viele, gute und opportune Folgen hervorgebracht, doch ist es immerhin eine gefährliche Sache, sie strenge zu befolgen! Vielleicht möge der Reproduzierende die letzte Ausgabe als die allein maßgebende ansehen, was man ihm wohl kaum verübeln kann. Liszt ging aber in späteren Jahren, besonders im Greisenalter, auf manche der früheren Ausgaben zurück. So ließ er z. B. die Hugenottenfantasie und andere Werke aus der ersten Ausgabe spielen.

Der Forscher, der der Entstehung der Werke nachgeht bis zur kleinsten Quelle und sich nicht begnügt auf dem mächtig gewordenen Strom zu segeln, muß sich über die Gründe klar werden, warum der Autor die Werke umarbeitete.

Ich habe in früheren Aufsätzen gezeigt, daß Liszt, angeregt durch die Wundertaten Paganinis zur selben Zeit, als Berlioz die Kunst der Instrumentation auf die höchste Stufe hob und somit die technischen Mittel des Orchesters unerhört erweiterte, kühnster Bahnbrecher wurde, was die Technik der Klavierkomposition anbelangt. Diese vehemente Aktion, diese plötzliche Anschwellung der kühnsten und üppigsten Mittel der Klaviertechnik brachten aber eo ipso eine Reaction mit sich, indem Liszt später diese unerhörten Mittel der Technik zugunsten des musikalisch poetischen Ausdruckes und der Formeinfachheit nicht nur enorm künstlerisch verfeinerte und diese in immer höhere Kunstregionen erhob, sondern auch diese technischen Mittel zu größerer Einfachheit zurückführte. Die Technik wurde immer mehr Mittel zum Zweck des musikalischen Ausdruckes. Die musikalische Idee schälte sich immer mehr aus den Banden der manchesmal überreichen Figuration heraus.

Wir wollen nun das „Album d'un voyageur" mit dem ersten Band „Années de pélerinage" vergleichen und versuchen, die Gründe aufzudecken, welche Liszt bewogen, die Werke zu ändern und zu streichen. (Fortsetzung f.)

Kritische Wanderung durch die Liszt-Literatur.

DASS Franz Liszt auch als Schriftsteller heute noch Beachtung verdient, ist der Allgemeinheit so gut wie unbekannt. Schuld an diesem Uebelstand ist die Unkenntnis von dem wertvollen Gehalt der Lisztschen „*Gesammelten Schriften*", die wiederum durch den hohen Preis der dabei noch wenig glücklichen Ausgabe hervorgerufen war. Die neue Volksausgabe der Schriften, die neu übersetzt und von den fremden ungeschickten Zutaten, mit denen Liszts Freundin, die Fürstin Wittgenstein, sie beschwert hatte, gereinigt wurde, ermöglicht es nun aber jedem, den Bekenntnissen des edlen Menschen und heißblütigen Künstlerherzens zu lauschen.

Am wertvollsten für die Gegenwart sind Liszts kunstreformatorische Schriften, die hauptsächlich in den Aufsätzen „Ueber die Stellung der Künstler" und „Reisebriefe" niedergelegt sind. Sie gipfeln in der Ueberzeugung, daß die Kunst nie hoch genug aufgefaßt werden könne. Sie müsse wieder aus der Sonderstellung, in die man sie gedrängt, befreit werden. Liszt sucht die Künstler, die lediglich ihren Fachinteressen dienend in ihrer Allgemeinbildung zurückgeblieben sind, wachzurütteln. „Zur Bildung des Künstlers ist vor allem ein Emporwachsen des Menschen nötig." Dann wird er auch imstande sein, seine Sache selbst öffentlich zu vertreten und die Kritik, um die es



Liszt als Abbé.
(Liszt nahm die kleinen kirchlichen Weihen im Jahre 1865.)

jetzt sehr übel bestellt sei, selbst in die Hand zu nehmen. Das beste Vorbild einer fördernden Musikkritik bietet Liszt selbst in seinen kritischen Schriften. Die Großtaten der Weimarer Oper begleitete er in der Oeffentlichkeit durch seine „Dramaturgischen Blätter", in denen er den ausführenden Künstlern mit Ratschlägen zur Hand geht und beim Publikum durch allgemeinverständliche Analysen Verständnis und Interesse für die Werke zu erwecken sucht. Die ausführlichsten sind den Werken Wagners gewidmet. Am schönsten offenbart sich aber die Bedeutung des Kritikers Liszt in seinen längeren Abhandlungen über *Schumann* und *Berlioz*, die seine hohe Kunstauffassung, sein künstlerisches Glaubensbekenntnis enthüllen. Am bekanntesten ist Liszts einem Gedicht gleichkommendes Werk *„Fr. Chopin"*, in dem der Genius dem Genius ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Wenig glücklich dagegen ist sein letztes schriftstellerisches Werk: *„Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn"*, das etwas weitschweifig und verworren den Nachweis zu erbringen sucht, daß die ungarische Musik zigeunerischen Ursprungs ist. Welcher Schatz und Gedankenreichtum in Liszts Schriften sich bergen, zeigt jedem das *Liszt-Brevier* (Breitkopf & Härtel, Leipzig), das aus dem Bestreben entstand, ihnen Freunde zu werben.

Neben den „Gesammelten Schriften" besitzen wir von Liszt eine große Anzahl Briefbände. Doch Liszt war kein Briefschreiber, wie z. B. Wagner. Was ihn im Innersten bewegt, vertraut er nur seiner Musik, „der natürlichen Sprache seines Herzens", fast nie einem Briefe an. Diese sagen uns daher meist recht wenig. Es kommt noch hinzu, daß die Herausgabe der Briefbände in Ermangelung eines systematischen Vorgehens mit den immer neu hinzutretenden Ergänzungsbänden wenig glücklich ist und die Lektüre recht erschwert. Am interessantesten ist ohne Frage der Briefwechsel zwischen *Liszt* und *Wagner*, der in der Volksausgabe (Breitkopf & Härtel, Leipzig), wenn auch leider immer noch nicht vollständig und ohne Retusche, so doch von den Verstümmelungen der ersten Fassung befreit ist. Der harte Konflikt, der, hervorgerufen durch Wagners Silvesterbrief, den Freundschaftsbund bedrohte, ist jetzt erst verständlich. Nächst diesem Band sind am wertvollsten Liszts *„Briefe an eine Freundin"*, seine Schülerin Agnes Street-Klindworth, die im Gegensatz zu den übrigen viel persönlicher gehalten sind, und der *Briefwechsel mit dem Großherzog von Weimar*, der auf die wenig erfreulichen Zustände in der kleinen Residenz und Liszts aufopferndes Ringen im Dienste echter Kunst grelle Schlaglichter wirft. Ein Gegenstück hierzu bietet die soeben erschienene Sammlung: *„Briefe an Baron Augusz"* (Budapest 1911), die über des Meisters Verhältnis zu seinem Vaterland wichtige Aufschlüsse gibt und erkennen läßt, daß sein selbstloses Wirken für die ungarische Musik, wie einst seine kühnen Pläne in Weimar, auf wenig Verständnis und mangelnde Unterstützung stießen.

Die Literatur über Liszt hat, wie ein Blick in die meiner Liszt-Biographie beigegebene Bibliographie zeigt, bereits große Dimensionen angenommen. Wir besitzen eine Unmenge sogen. „Erinnerungsbücher", die allerdings meist nur mit Vorsicht zu verwerten sind, eine Reihe trefflicher kürzerer Abhandlungen über den Menschen und Künstler Liszt, aber eine auch nur bescheidenen Ansprüchen genügende umfassende Biographie dieser gewaltigen Kunsterscheinung sucht man vergebens. Liszts erster Biograph, *Lina Ramann* (Breitkopf & Härtel, Leipzig), hat (mit Unterstützung des Meisters selbst) für den ersten Abschnitt von Liszts Leben, die Kindheit und Virtuosenjahre 1811—1847, die biographische Aufgabe nahezu gelöst. Von 1847 an aber versagt ihr Buch vollständig, da das Biographische hinter glorifizierenden musikalischen Analysen zurücktritt und unter dem Einfluß der Fürstin Wittgenstein mehrfach tendenziös entstellt ist. Die für Liszt, dessen eminente Bedeutung für die Musikgeschichte in noch höherem Grade als in dem Ewigkeitswert seiner eigenen Schöpfungen in seiner Nachwirkung als Bahnbrecher und Anreger liegt, wichtigste Epoche: Weimars musikalische Glanzzeit und das Werden der „neudeutschen Schule" bleibt darin nahezu unberücksichtigt. In meinem 1909, und soeben in dritter Auflage erschienenen großen Liszt-Buch wagte ich zum erstenmal den Versuch, aus der kaum zu bewältigenden Fülle an Material das buntschillernde, vielbewegte Leben Liszts in einem großen Zuge zu gestalten. Als Richtschnur diente mir dabei vor allem: unbedingte Wahrheit. Statt einer unwahren Idealgestalt suchte ich ein Bild aus Fleisch und Blut zu formen, so, wie es auf Erden gewandelt, hell bestrahlt von dem Adel seines Wesens, aber auch belastet mit den Schwächen und Menschlichkeiten, die ihm anhafteten. Diese zu verschweigen oder gar abzuleugnen, scheint mir töricht, denn auch das größte Genie ist schließlich doch nur ein Mensch und nur als solcher dem Verständnis und Mitgefühl erreichbar.

Von biographischen Skizzen wären hervorzuheben: die Arbeit von *Rudolf Louis* (Berlin 1900), welche das Hauptgewicht auf die künstlerische Bedeutung der Lisztschen Muse legt und eine vorzügliche Einführung in das Wesen der Programmusik gibt, ferner das Lebensbild von *Ed. Reuß* (Dresden 1898), das aber auch nur bis zur Weimarer Zeit reicht. Diesen stellen sich zwei gute französische Arbeiten zur Seite: eine kurz gefaßte von *Calvocoressi* (Paris 1905) und die auch neuere Forschungen berücksichtigende von *J. Chantavoine* (Paris 1910). Namentlich letztere, die vor allem dem Künstler Liszt gerecht zu werden sucht und sehr wertvolle Vergleiche und Untersuchungen über die Einwirkung Liszts auf seine Zeitgenossen und Nachfolger anstellt, verdient größere Beachtung. Hier wäre auch noch des ursprünglich in den



Montag, den 13. December 1841.

CONCERT

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig

gegeben von

FRANZ LISZT.

1) *Septett* von Hummel, vorgetragen von F. Liszt.
2) *Rheinweinlied* von G. Herwegh, comp. für Männerstimmen von F. Liszt.
3) *Fantasie* über Themen aus Don Juan, componirt und vorgetragen vom Concertgeber.
4) *Lied* aus Göthe's Faust, componirt für Männerstimmen von F. Liszt.
5) *Adelaide* von Beethoven } für das Piano übertragen und
6) *Erlkönig* von F. Schubert } gespielt von F. Liszt.
7) *Hexameron* für zwei Pianos, vorgetragen von Frau Dr. Clara Schumann und dem Concertgeber. (Auf Verlangen).

Billets zu 1 Thaler sind in den Musikalienhandlungen der Herren Breitkopf & Härtel und Friedrich Kistner zu bekommen.

Anfang um 7 Uhr.

Konzertprogramm eines Liszt-Abends in Leipzig 1841.
(Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.)

Bayreuther Blättern jüngst als Buch erschienenen Essay von *Cosima Wagner* (München 1911) zu gedenken.

Dem Thema „*Liszt und die Frauen*" ist ein Buch *La Maras* geweiht (Leipzig 1911), das aber, glorifizierend wie alle Schriften dieser Verfasserin, aus dem Frauenkreis einen Reigen unschuldsvoller Engel gemacht hat, so daß man hiernach nicht verstehen kann, wieso Liszt in seinem Leben unter dem Ewig-Weiblichen so sehr gelitten hat. Die Kehrseite, wenn ich es so nennen darf, von La Maras Buch gibt mein Büchlein gleichen Namens (Rothbarth, Leipzig 1911).

Aus der großen Zahl von „*Erinnerungsbüchern*", von denen sehr viele, wie z. B. *Clark* (Liszts Offenbarung), *Robert Franz (Janina)* (Souvenir d'une Cosaque), *Pohl* (Richard Weigandt), *Pozsony* (Liszt und Hans v. Bülow), *D. Stern* (Nelida), *Trausil* (Liszt und das Ewig-Weibliche) u. a. in das Gebiet der Legende zu verweisen sind, möchte ich hervorheben: *Amy Fay*: „Musikstudien in Weimar" und *Gottschalg*: „Briefe Liszts und Erinnerungen", die von dem bunten Treiben in der Hofgärtnerei zu Weimar ein lebendiges, wahrheitsgetreues Bild entwerfen; *Göllerichs* leider durch Selbstvergötterung getrübte, aber als Materialsammlung wertvolle Aufzeichnungen; die älteren Werke von *Nohl*, *Pohl* und *Weißheimer*, die die Glanztage der 50er Jahre uns lebhaft ins Gedächtnis zurückrufen.

Ueber die Fürstin Wittgenstein gibt uns neben *La Maras* „Glanzzeit der Altenburg" vor allem *Ad. v. Schorn* „Zwei Menschenalter" interessanten und zuverlässigen Aufschluß, bedenklich dagegen erscheinen bereits *Janka Wohls* „Erinnerungen einer Landsmännin".

Von lediglich dem K ü n s t l e r Liszt gewidmeten Schriften scheinen mir, abgesehen von der Unmenge der Musikführer und Erläuterungen, auch heute noch wertvoll: *Rellstabs* Berichte über den Virtuosen aus dem Jahre 1842; die Studie von *Otto Leßmann* (Berlin 1881) und die „Betrachtungen über Franz Liszt" von *Vianna da Motta* (1898).

Einen schwachen Abglanz davon, wie weit verzweigt Liszts Verkehr mit allen Geistesgrößen seiner Zeit war, welche Ehrungen und Huldigungen ihm zuteil geworden, geben die drei Bände „*Briefe berühmter Zeitgenossen an Liszt*" und *Mirus*: „*Das Liszt-Museum in Weimar und seine Schätze*".

Das Liszt-Jubiläum wird uns sicher eine Hochflut von Liszt-Büchern und -Schriften bescheren, hoffen wir, daß unter den vielen überflüssigen auch einige angeschwemmt werden, die die Festesfreude überdauern. Trotz der stattlichen Anzahl von Bänden in der Liszt-Literatur bleibt der Forschung noch ein großes Betätigungsfeld. **J. Kapp.**



Franz Liszt am Klavier. Nach einem Gemälde von Joseph Danhauser (Wien 1840.)
Dumas der Aeltere. Paganini. Rossini. Liszt. Gräfin D'Agoult.
Victor Hugo. George Sand (in Männerkleidung).

Liszt-Scheffels Festspiel: „Der Brautwillkomm auf Wartburg".

Von Dr. JULIUS KAPP (Berlin).

LISZTS Verehrung und seine Anhänglichkeit an das Weimarische Fürstenhaus fanden auch in mehreren Gelegenheitskompositionen bleibenden Ausdruck. Es sind dies insgesamt f ü n f Werke, von denen zwei der Glanzzeit Neu-Weimars angehören: der zur Feier des Regierungsantrittes des Großherzogs Carl Alexander (28. August 1853) geschaffene „*Huldigungsmarsch*" und die bei der Enthüllung des Goethe-Schiller-Monumentes (4. September 1857) zum erstenmal erklungene Sachsen-Weimarische Nationalhymne „*Weimarisches Volkslied*" (Text von Peter Cornelius). Die übrigen entstammen späteren Jahren, in denen Liszt alljährlich wieder einige Monate als Gast des Großherzogs in der Hofgärtnerei zu Weimar einkehrte; es sind: Musik zu dem Festspiel „*Der Brautwillkomm auf Wartburg*" zur Hochzeitsfeier des Erbgroßherzogs Carl August (23. September 1873), „*Zwei Festgesänge*" zur Enthüllung des Denkmals Carl Augusts in Weimar (1875) und schließlich eine „*Festpolonaise*" zur Vermählung der Prinzessin Maria von Sachsen-Weimar mit dem Prinzen von Reuß VII. (1876).

Das einzige von diesen fünf Werken, das n i c h t zur Publikation gekommen (seltsamerweise gerade das interessanteste), ist das Festspiel „*Der Brautwillkomm auf Wartburg*". Hieraus sind nur einzelne Gesänge unter dem Titel „Wartburglieder" seinerzeit veröffentlicht worden. Das Originalmanuskript des Singspiels, dessen Textdichter kein Geringerer ist als *Viktor Scheffel*, schenkte Liszt im August 1872 seinem Schüler *Emerich Kastner* „mit verbindlichstem Dank für seine gefällige Mitarbeiterschaft", wie die Widmung besagt. Es befindet sich noch heute in dessen Besitz im Richard-Wagner-Archiv zu Wien und wurde mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

Ueber die Veranlassung der Entstehung und die Absicht des Spiels läßt sich das Vorwort des 1873 erschienenen, heute gänzlich vergriffenen Textbuches also vernehmen:

„An den Festlichkeiten zu Ehren der zu Friedrichshafen am Bodensee am 26. August 1873 stattgehabten Vermählung Ihrer Königlichen Hoheiten des Erbgroßherzogs *Carl August* mit der Frau Erbgroßherzogin *Pauline* zu Sachsen-Weimar sollte nach des hohen Paares Rückkehr in die Heimat auch die *Wartburg* ihren freudigen Anteil haben.
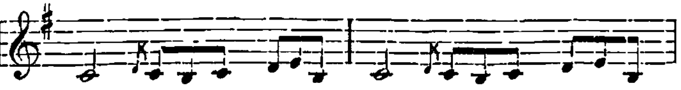
In musikalischem Festspiel der ehrwürdigen Landgrafenburg Vergangenheit, an Ort und Stelle festfroher Gegenwart den Willkomm darbringend, entgegentreten zu lassen, war Gedanke und Wunsch ihres hohen Wiederherstellers, der in den neu Einziehenden seine geliebten Kinder begrüßte.

Mit heiterem Behagen konnten sich Dichter und Komponist der dankbaren Aufgabe widmen, und der Genius Franz Liszts verstand es, durch die Kraft und Anmut seiner Tonweisen jene festlich erhöhte Stimmung wachzurufen, welche den Verehrern der Burg als der *Wartburg* besonderer Zauber bekannt ist. Dem unermüdlichen Eifer des Großherzoglichen Generalintendanten Freiherrn von Loën ist die glückliche Inszenierung zu verdanken; am 23. September 1873 fand die Aufführung statt, welche allen Anwesenden eine kunstgeweihte Erinnerung bleiben wird."

Ein rauschendes Allegro (E dur) mit dem Thema:

usw.
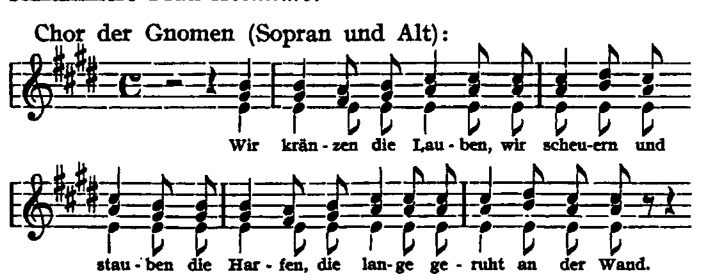
eröffnet das Vorspiel, um nach einem kurzen G dur-Zwischenstück mit dem Thema:
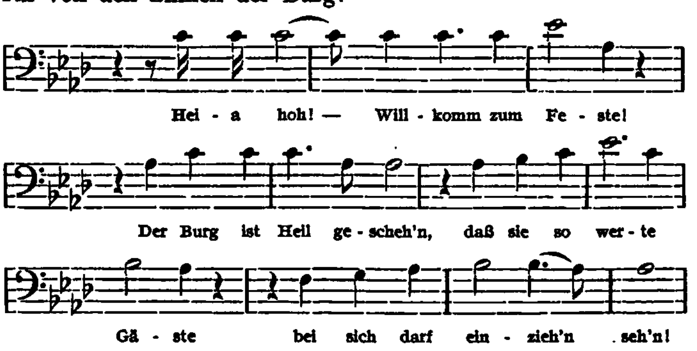




wiederzukehren, wobei das Thema II nun im Baß effektvoll hinzutritt. Während des 71. Taktes hebt sich der Vorhang. Die Bühne stellt den Sängersaal der Wartburg dar. Zwerge, Gnomen, Wichtelmänner sind eifrig beschäftigt, den Saal zu schmücken, die an den Wänden hangenden Musikinstrumente, Schilde, Waffen usw. blank zu machen. Auf der Sängerlaube schlummert Frau *Aventiure.*

Chor der Gnomen (Sopran und Alt):



Die blanken Pokale,
Der Festglanz im Saale
Verkünden ein Glück heut' der Burg und dem Land.

Nach einem Trompetensignal (C) vernimmt man den Wächterruf von den Zinnen der Burg:
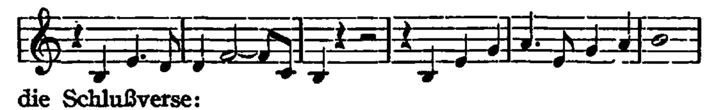


Das Orchester nimmt die Melodie auf, um dann wieder das geschäftige Herumtrippeln der Gnomen zu malen.

Frau Aventiure erwacht und spricht:

Mit Deutschland will sich neuen
Thüringens Fürstenstamm.
Nun ruf' ich meine Treuen
Zum Brautgruß hier zusamm'.

Englisch Horn begleitet mit folgender, länger ausgesponnenen „phantastischen Weise":



die Schlußverse:

Ihr, die in Lied und Sage
Der Wartburg zugehört,
Gestalten fernster Tage,
Herbei! Herbei!
Ihr wißt, wer Euch beschwört!

Als erste Gruppe erscheinen die Gestalten der ältesten Ortssagen. Zunächst Frau Venus und Gefolge. (Oboensolo mit Geigentremolo.) Sie ziehen scheu vorüber:

Süß lockende Reigen müssen erschweigen,
Anderer Zauber beherrscht diesen Ort.

Es folgt der getreue Ekkard (nicht komponiert):
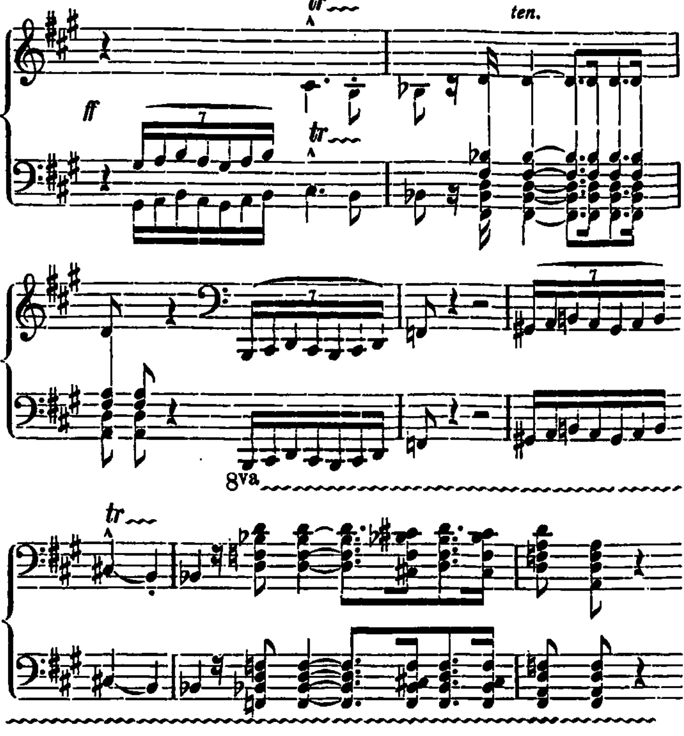
Hab' nicht mehr viel zu schaffen
Im Hörselberggeheg';
Ich seh ein Volk in Waffen
Und auf dem rechten Weg.
Nur Eins ist noch zu warnen,
Das warnt sich nie genug:
Laßt Euch nie mehr umgarnen
Von fremdem Lug und Trug!

Die Gnomen schleppen die verzauberte Prinzessin herbei.

Sie kann nicht sprechen, nur niesen.
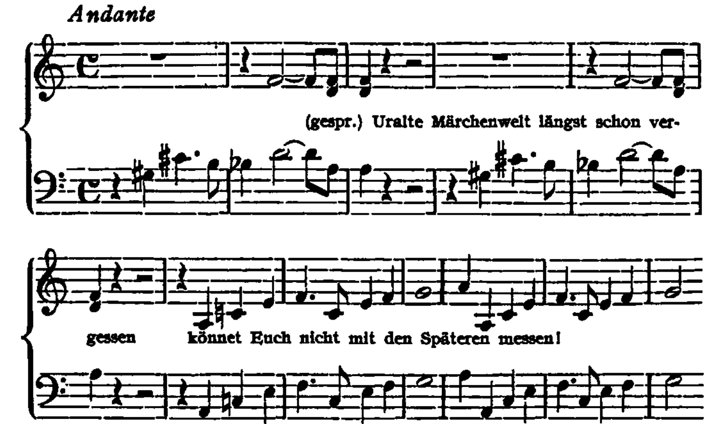
Da sie ihrem Zureden nur ihr einförmiges „Hazzüh" entgegenstellt, so drängen sie die Gnomen unwillig fort. (Chor.)

Wuchtig bereitet die Musik das Auftreten der nächsten Erscheinung vor: König Etzel und Chriemhilde mit einem Gefolge von Hunnen.



Doch auch sie müssen der Gegenwart gegenüber verblassen:

Andante



Ein längeres Zwischenspiel leitet über zu der zweiten Gruppe der von Frau Aventiure heraufbeschworenen Gestalten. Landgraf Hermann I. von Thüringen erscheint mit großem Gefolge, um ihn die sieben Sänger des Sängerkriegs auf Wartburg. An Stelle des im Textbuch genannten „Festmarsches" tritt der Chor „An Frau Minne". Der Text dieses Ensemblesatzes ist nicht von Scheffel, sondern ein altdeutsches Lied aus der Zeit, in der die Handlung spielt, gedichtet von Fürst Witzlav (gest. 1302). Das Orchesterzwischenspiel zwischen der ersten und zweiten Erscheinungsgruppe und der Chor „An Frau Minne" sind als No. 1 der „Wartburglieder" veröffentlicht. (Leipzig, C. F. Kahnt.)
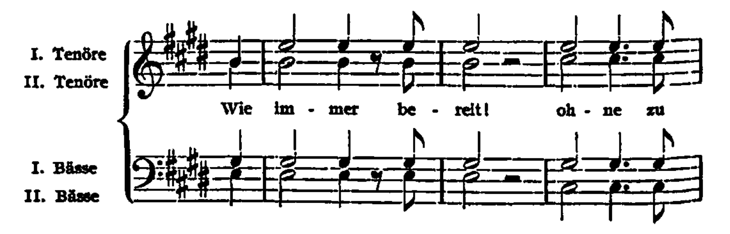
Der Landgraf bringt zunächst den Eltern des hohen Brautpaares seinen Glückwunsch dar:

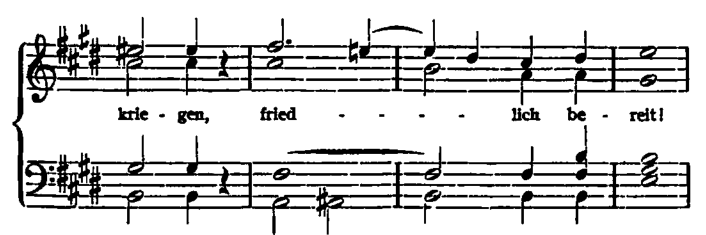
(gesprochen) Wenn sich in frohen Bahnen
Die junge Welt bewegt,
Geziemt es, daß den Ahnen
Das Herz sich freudig regt.

„Heil walte!" einst der alte,
Biderbe Burggruß war:
„Heil walte!" Gott erhalte
Dem Land dies schmucke Paar!
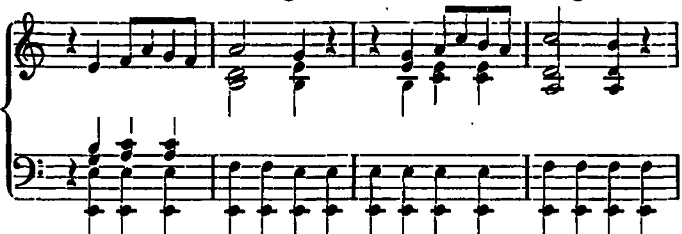
Er wendet sich dann zu den Sängern:

Ihr aber, Ihr Lieben,
Ihr meine Sieben,
Seid Ihr bereit?





Eine kurze Ueberleitung, die sich auf die Tonfolge:



aufbaut, führt zu dem Liede Wolfram von Eschenbachs. Ihm folgen Heinrich von Ofterdingen, Walter von der Vogelweide, der tugendhafte Schreiber, Biterolf und der Schmied von Ruhla und schließlich (der im Textbuch noch aufgeführte Klingsor aus Ungarnland ist von Liszt nicht komponiert) Reimar der Alte. Jeder bringt in einem Liede seinen Glückwunsch dar und überreicht ein Geschenk. Diese sechs Minnesänger-Lieder sind in den „Wartburgliedern" bereits veröffentlicht.

Nach den Sängern erscheint die heilige Elisabeth und segnet als Ahnfrau des Fürstenhauses das neue Paar.

(gesprochen mit melodram. Begleitung)

Verehrt Ihr mein Gedächtnis,
So tut, wie ich getan:
Mein heiliges Vermächtnis
Ist jeder sieche Mann.

Den Frommen, Hochmutlosen
Wird Wunderwirken leicht —
Es wandelt sich in Rosen,
Was Ihr der Armut reicht.

Ich tat in Frauen Weise,
Was ich erkannt für Recht — — —
— Nun wandelt die Ahnfrau leise
Und segnet ihr Geschlecht.

Damit hat auch die Vergangenheit ihren Tribut dargebracht und Frau Aventiure ruft nun als letzte Gruppe die neue Zeit herauf:

Zurück nun Vergangenheit!
Nah' uns, du neue Zeit,
Segne auch du das geschlossene Band!

Unter den Klängen von „Ein feste Burg ist unser Gott" erscheint unter Voranschreiten der Eisenacher Currendschüler Martin Luther, als Junker Georg gekleidet, gefolgt von Gestalten aus der Reformationszeit. Das Lutherlied und eine allgemeine Huldigung aller Anwesenden beschließen das Festspiel.

(gesprochen)

Mich schmückt im Wartburgfrieden
Nicht Kutte, noch Talar,
Ich bring als Gast den Gästen
Des Hausfreunds Glückwunsch dar.
Sei mir gegrüßt, mein Pathmos,
Friedrich des Weisen Berg,
Wo mich das Ritterstüblein
Verbarg als Junker Görg.

Heut brummt kein dunkler Dämon
Als Fliege um mich her,
Und auch des Tintenfasses
Bedarf's zum Wurf nicht mehr.
Die Welt ist licht erhellet,
Und licht erstrahlt dies Haus, —
Da Liebe Euch gesellet —
In alles Land hinaus.

Es ist der Stand der Ehe
Ein großer, seliger Stand,
Und selig, wer ihn antritt
Im großen Vaterland.
Wo Gottesfurcht und Wahrheit
Gedeiht, hat's wenig Not:
Eine feste Burg ist Wartburg,
Die festeste ist Gott!

Und kommen böse Stunden,
O hütet Euch vor Schuld!
Die Welt wird überwunden
Durch Liebe und Geduld.

„Ich will nicht Gold und Silber,"
Spricht Liebe, „nur dich allein,
Und will in deinem Herzen
Ganz einbeschlossen sein."

Der Mann sei gleich dem Eichstamm,
Den Sturm und Blitz nicht zwingt;
Die Frau die liebe Rebe,
Die süße Trauben bringt,
So steht im Segen Gottes
Der junge Ehestand —
Und mit mir freut sich Euer
Das große Vaterland!"

Die Lisztsche Komposition schließt mit den Liedern der Minnesänger. Das Auftreten der heiligen Elisabeth wurde durch Klänge aus seinem Elisabeth-Oratorium begleitet und das Lutherlied zu komponieren verbot ihm die Rücksicht auf sein geistliches Gewand.

Frauengestalten aus Liszts Leben.

SCHWERLICH hat je ein Künstler beim schönen Geschlecht eine solche Revolution hervorgerufen, den Begeisterungstaumel zu einem solchen Grad gesteigert, wie Franz Liszt. Schon als Knabe war er das Spielzeug der Schönen in den Pariser Salons, seine Virtuosenreisen gleichen Bacchantenzügen und selbst im Alter ist sein Zauber noch wirksam.

Bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr führte ihn die starke Hand des Vaters durch alle Wirrnisse. Bei dessen Tod (28. August 1827) stand der unerfahrene Knabe plötzlich hilflos dem Leben gegenüber. Mit seiner Mutter bezog er eine Wohnung in Paris und sorgte durch Unterrichtsstunden für den Lebensunterhalt. Zu seinen Schülerinnen zählte ein anmutiges Mädchen, geistreich und ideal veranlagt, *Caroline*, die Tochter des Grafen *St. Criq*. Rasch loderte die Liebe in ihren Herzen auf, doch noch in der Knospe wurde das junge Glück zertrümmert. Der Vater Carolinens trennte die beiden, da er als strenger Aristokrat niemals eingewilligt hätte, seine Tochter einem Musikanten zur Frau zu geben. Liszt hat das holde Mädchenbild, das ihm sein ganzes Leben als das Ideal der Weiblichkeit vorschwebte, nie vergessen. Nach der Katastrophe verfiel er in schwere Krankheit und dumpfe Resignation. Erst die Julirevolution rüttelte ihn aus seinen Träumen wach; er begann wieder unter Menschen zu gehen und in den Salons eine Rolle zu spielen. Doch jetzt war er nicht mehr, wie ehemals, das „Wunderkind", das man überall verhätschelte, er war ein schlanker aristokratischer Jüngling, der mit dem Locken seiner Töne die Herzen aller im Sturm gewann, zu dem manch schönes Frauenauge glühende Blicke sandte. Viele zündeten und für kurze Zeit schmachtete dann der junge Titan in den Ketten einer Schönen.

Durch Musset wurde Liszt 1834 mit *George Sand* bekannt, deren Romane damals gerade lebhaftes Aufsehen erregten, und zählte bald zu ihrem intimsten Freundeskreis. Doch ihr Verhältnis war nie mehr als ein herzlich kameradschaftliches. Die Persönlichkeit George Sands war Liszt zu wenig weiblich, er nennt sie „kaltherzig und selbstsüchtig, sie hat nur Wärme in der Phantasie, aber ein ganz kaltes Herz". Außerdem waren seine Sinne damals bereits stark von einer anderen Leidenschaft gefangen. Durch Berlioz war Liszt auch in den Kreis der *Gräfin d'Agoult* eingeführt, die in ihrem Salon die Elite der Kunst- und Literatenwelt zu versammeln strebte. Liszt, durch Berlioz vor der Gräfin gewarnt, hielt sich zunächst vorsichtig zurück. Doch seine scheinbare Gleichgültigkeit reizte die Frau, die, eine gefeierte Schönheit, überall zu siegen und zu herrschen gewohnt war. Eine wilde Leidenschaft loderte in ihrem Herzen auf und rasch war Liszts Widerstand gebrochen. Die Gräfin verließ ihren Gatten und ihre Kinder und folgte Liszt nach der Schweiz. An eine Heirat haben beide nie gedacht, im Vertrauen auf sich selbst suchten sie ihr freies Bündnis gegen das Vorurteil ihrer Standesgenossen durchzusetzen. Liszt übernahm Marie gegenüber alle Verpflichtungen eines rechtmäßigen Gatten und stellte auch später seine Kinder (zwei Mädchen, Blandine und Cosima, und ein Knabe, Daniel, entstammten diesem Liebesbund) in jeder Beziehung sicher. Fünf Jahre hindurch lebten Liszt und die Gräfin ziemlich zurückgezogen in der Schweiz und Italien, schließlich nötigte aber doch die Sorge für den großen Kostenaufwand Maries und die Zukunft der drei Kinder das unstete Wanderleben aufzugeben. Liszt begann 1840 seine Konzertreisen und traf mit den Seinen nur alljährlich während einiger Sommermonate auf der idyllischen Rheininsel Nonnenwerth zusammen. Eine dauernde Trennung war damals keineswegs geplant, doch die mit der Zeit immer schärfer hervorgetretene

Disharmonie der beiden Charaktere hatte das Verhältnis schon innerlich zerrissen, ein äußerer Anlaß konnte die Katastrophe hervorrufen. Diese fand sich bald. Eine kleine Liebelei Liszts mit der bekannten Tänzerin *Lola Montez* war der Gräfin zu Ohren gekommen; sie schrieb ihm entrüstete Briefe und kündigte ihm endgültige Trennung an. Liszt zögerte, um ihr Zeit zum Widerruf zu lassen, denn sie, die es mit der ehelichen Treue selbst recht wenig genau nahm, konnte unmöglich an dieser unbedeutenden Tändelei solchen Anstoß nehmen. Doch als sie schwieg, nahm er ihre Drohung für ernst. Der Bruch erfolgte kurz ehe Liszt zu Konzerten in Paris eintraf. Die Gräfin plante jetzt Rache. Sie versuchte ihm durch bestochene Kritiker einen öffentlichen Mißerfolg zu bereiten, und als das fehlschlug, vergaß sie sich so weit, in einem kläglichen Schlüsselroman „Nelida", der ihrem Geliebten Ronchaud gewidmet war, Liszt bloßzustellen, seine Ehrenhaftigkeit zu verdächtigen. Liszt traf schriftlich mit der Gräfin Abmachungen über die Erziehung der Kinder; persönlich sahen sie sich nur noch flüchtig in späteren Jahren.

Den Höhepunkt in Liszts ruhmreichen Virtuosenzügen bildet der Berliner Aufenthalt 1842. In die Tage dieser uns heute geradezu märchenhaft klingenden Huldigungen und Feste fällt Liszts Begegnung mit der gefeierten Berliner Schauspielerin *Charlotte v. Hagn*. Er zählte noch nach Jahren zu ihren begeisterten Verehrern. Auch die Bekanntschaft mit *Bettina v. Arnim* stammt aus der Zeit der Berliner Triumphe. Ihr Verkehr mit Liszt in den nächsten Jahren war, wie der zum Teil noch unveröffentlichte Briefwechsel erkennen läßt, sehr intim.

Liszts Konzerte in Warschau (1843), in denen er die Polen vor allem durch die Werke ihres großen Landsmannes Chopin in helle Begeisterung versetzte, gewannen ihm in der feinsinnigen, künstlerisch hochbegabten *Marie v. Kalergis*, späteren *Mouchanoff*, eine treue aufopfernde Freundin fürs Leben.

Die anstrengenden Konzertreisen, die Liszt im Innersten längst zuwider waren, fanden ein plötzliches Ende durch eine zufällige Begegnung, die für sein ganzes Leben entscheidend werden sollte. Bei einem Wohltätigkeitskonzert in Kiew (Februar 1847) zeichnete eine Dame für ihr Billett 10 Rubel. Liszt machte ihr einen Dankbesuch. Es war die Fürstin *Caroline Sayn-Wittgenstein*, eine zwar nicht schöne, aber ungemein interessante, geistreiche Frau, die infolge ihrer seltsamen Erziehung vielmehr zur Freundin, geistigen Mitarbeiterin, wie zur Geliebten eines Mannes befähigt war. Sie lebte getrennt von ihrem Manne mit einem Töchterchen auf ihrem Landgut Woronince. Liszt folgte ihrer Einladung und weilte mehrere Monate dort zu Gast. Seine künstlerischen Pläne begeisterten die Fürstin, sie war überzeugt, daß er zu höheren Aufgaben bestimmt sei, als dem eiteln Virtuosenruhm, und bestärkte sein Vorhaben, die Konzerte aufzugeben und sich in stiller Zurückgezogenheit kompositorischen Arbeiten zu widmen. Sie beschloß, ihm als sein Weib zu folgen. Liszts Gönnerin und Freundin, die Großherzogin *Maria Paulowna* von Weimar, bot ihnen auf der Altenburg ein Asyl. Nun hob Weimars musikalische Glanzzeit an, Ilmathen wurde das musikalische Zentrum Deutschlands und der Musenhof der Altenburg zog einem Magnete gleich alle Künstler und Geistesgrößen in seine Nähe. Doch hinter den rauschenden Festen spielte sich eine erschütternde Herzenstragödie ab. Die Scheidungsangelegenheit der Fürstin stieß durch Intrigen feindseliger Verwandter auf unüberwindliche Hindernisse, und die gesellschaftliche Stellung in Weimar wurde auf die Dauer unhaltbar, da die enge Moral der kleinen Residenz an dem Verhältnisse Liszts und der Fürstin Anstoß nahm. Um schließlich durch ein Machtwort des Papstes den Widerstand, der sich ihrer Vereinigung mit Liszt entgegenstellte, zu brechen, begab sich die Fürstin 1860 selbst nach Rom, und nach vielen Unterhandlungen gelang es endlich, zu Liszts 50. Geburtstag (22. Oktober 1861) die Trauung in Rom durchzusetzen. Liszt war in aller Stille dort eingetroffen, da stellte sich in letzter Stunde ein neues Veto in den Weg, der Papst zog seine Einwilligung zurück und ordnete, durch Verwandte der Fürstin beeinflußt, eine neue Untersuchung an. Jetzt verzichtete die Fürstin, abergläubisch, wie sie war, freiwillig auf einen weiteren Kampf. Sie brachte ihren Herzenswunsch: die Vereinigung mit dem von ihr über alles geliebten Manne einer Idee zum Opfer, die in Rom allmählich über sie Gewalt gewonnen, und die man von kirchlicher Seite in ihr zu nähren verstanden hatte. Sie wollte sich und Liszt der Kirche weihen und ihre Liebe dem höheren Ziel opfern. Dieser Schritt wurde beiden später verhängnisvoll. Die Kirche wußte schließlich mit Liszts Kirchenmusik und Reformplänen nichts anzufangen, und er sah sich daher gezwungen, wieder Anschluß mit Deutschland zu suchen und Italien zu verlassen. Hierbei konnte und wollte ihn die Fürstin, die sich immer mehr in mystische Schwärmerei und theologische Studien vergraben und für weltliche Dinge jedes Verständnis verloren hatte, nicht begleiten. Er war daher genötigt, allein und heimatlos in der Welt umherzuziehen und das herbe Leid des alternden Junggesellen bis zur Neige auszukosten. So große Verdienste sich die Fürstin in der Weimarer Zeit um Liszt und seine Werke erworben, in späteren Jahren war sie sein Unstern. So lebten sie schließlich beide nebeneinander her, ohne sich noch zu verstehen, und Liszt, der in Erinnerung an frühere Zeiten alljährlich der Fürstin zuliebe einige Wochen in der ewigen Stadt verweilte, litt bitter unter dem Verkehr mit der seiner Gedankenwelt völlig entfremdeten Frau.
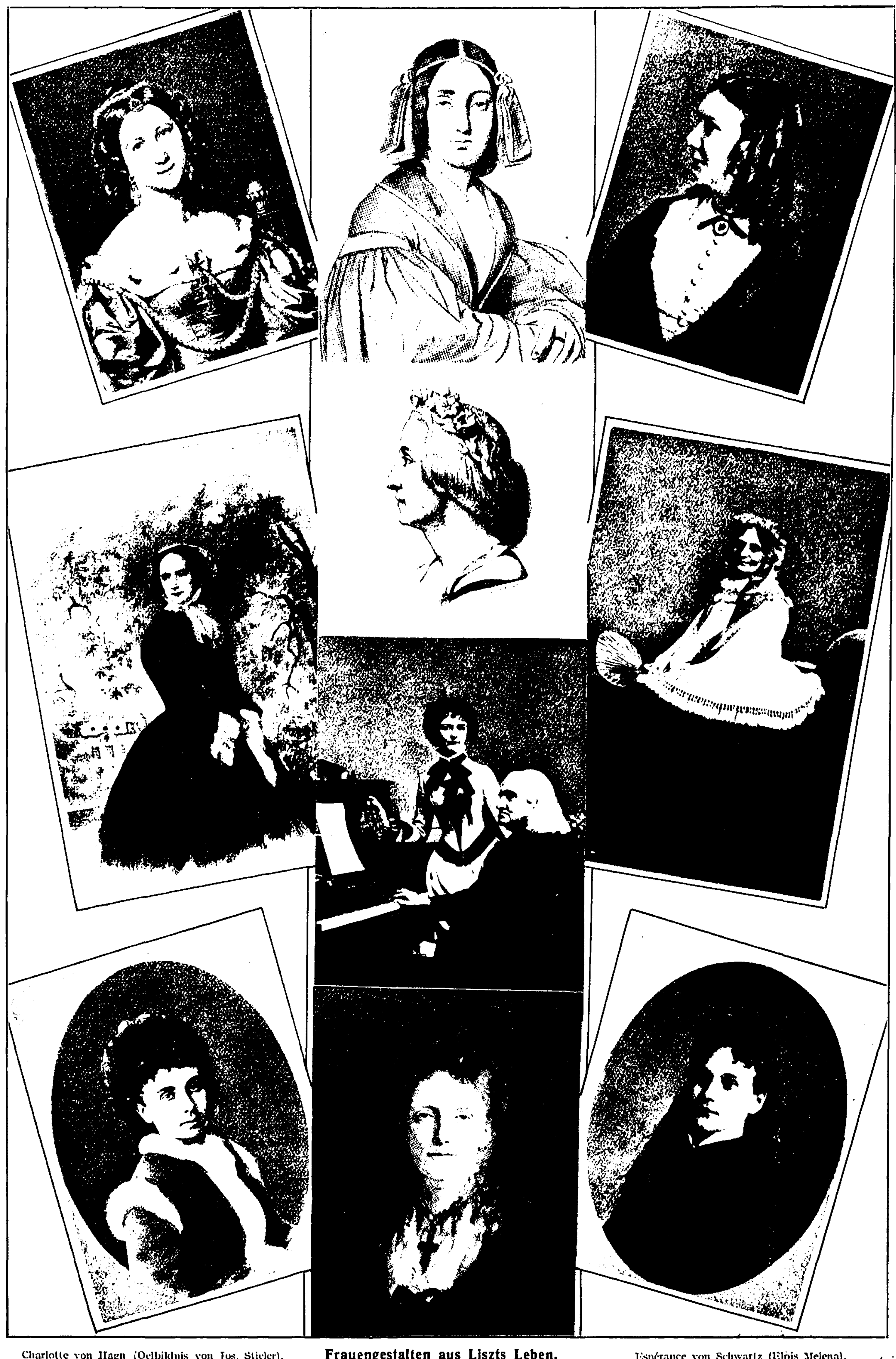
Zu den wenigen, mit denen Liszt in Rom regen Verkehr pflegte, zählt *Espérance v. Schwartz* (oder mit ihrem Schriftstellernamen *Elpis Melena*). Aufrichtige Freundschaft verband ihn mit dieser geistreichen hochbedeutsamen Frau, an deren Schaffen er regsten Anteil nahm. Ueber ihr Buch „Excursion à l'île de Caprera" schreibt Liszt in einem noch unveröffentlichten Brief: „Stimmungen von ähnlichem Gehalt finden sich selten; da es Ihnen aber vergönnt ist, sie zu schildern und auf solche Weise festznbannen, so haben Sie schwerlich ein Recht, sich über Unzulänglichkeit zu beklagen."

Auf der Reise von Italien nach Deutschland versäumte Liszt nie, in Florenz der eifrigen Propagandistin seiner Kunst, *Jessie Hillebrand-Laussot* seine Aufwartung zu machen. Diese Frau, zu der einst (1850) Richard Wagner in Liebe entbrannt war, hatte schon mehrfach in Weimar Liszts Kunstoffenbarungen gelauscht, sich dann schließlich in Florenz niedergelassen, wo sie mit ihrem durch sie begründeten Musikverein erfolgreich für Liszts vielgeschmähte Musenkinder in die Schranken trat.

Als die Fürstin Wittgenstein Liszt aufgab, mußte sie nach den Erfahrungen der Altenburgzeit, wo, obwohl sie ihm zur Seite stand, seine Zuneigung zu Schülerinnen (namentlich *Agnes Street-Klindworth*) und Künstlerinnen (Frau *Milde*, Frau *Merian-Genast*) zuweilen heftige Verstimmungen hervorgerufen, wissen, daß er nicht dazu geschaffen war, ohne Frauen zu leben, und daß sie ihn dadurch, daß sie ihn bewog, das Priesterkleid anzulegen, und ihm die Möglichkeit nahm, mit einer ihm ebenbürtigen Frau eine Ehe einzugehen, zum Spielball zeitweiliger Liebesabenteuer machte. So ereignete sich 1871 ein für Liszt recht peinlicher Zwischenfall. Eine Schülerin, die sich *Gräfin Janina* nannte, machte auf ihn einen Mordversuch. Ein wildes Kosakenblut, hatte sie sich rasend in Liszt verliebt. Als Mann verkleidet, bewachte sie in Rom in grenzenloser Eifersucht jeden seiner Schritte und suchte ihn auf jede Weise an sich zu fesseln. In Tivoli findet ihr Flehen eines Tages Gehör. Aber da sie seine Liebe erkalten fühlt, beschließt sie, ihn zu töten. Doch als sie ihm gegenübersteht, nimmt sie selbst Gift, auf Liszts Beteuerungen Gegengift. Da sie aber erkennt, daß sie ihn doch nicht zu halten vermag, verläßt sie haßerfüllt die Stadt und kühlt (nach dem Vorbilde der d'Agoult) ihren Rachedurst durch eine Schmähschrift „Souvenirs d'une Cosaque", die in Hinsicht auf Liszts Priesterkleid großen Staub aufwirbelte.

In Weimar, wo Liszt von 1869 an stets wieder den Sommer zubrachte, bildete sein Hauptverkehr die Baronin *Olga v. Meyendorff*. Er hatte sie bereits Mitte der sechziger Jahre in Rom kennen gelernt, wo ihr Gemahl Sekretär der russischen Botschaft war. Nach dessen Tod war sie dann nach Weimar übergesiedelt. Siegesgewiß hatte sie an Liszt geschrieben: „Eines Tages werden Sie sich, wie ich hoffe, nicht weigern, mein Bekenntnis, das ich Ihnen schon am ersten Tag hätte ablegen müssen, voll und ganz zu hören, und es wird Sie sicherlich von dem Druck befreien, der sehr zu Unrecht auf Ihrem viel zu skrupulösen Gewissen lastet." Und bald war Liszt dieser Frau verfallen, die allmählich einen geradezu dämonischen Einfluß über ihn gewann, unter dem er zuweilen bitter litt, dem er sich aber nicht zu entziehen vermochte.

Liszt empfand daher den Aufenthalt in Pest (alljährlich Januar bis März) recht angenehm, da ihn hier keinerlei Fesseln wie in Rom (Fürstin) und Weimar (Baronin) beengten, obwohl für einen Mann von 70 Jahren eine Junggesellenwirtschaft, wie er sie hier, nur auf seinen Diener und die Hilfe fremder Dienstboten angewiesen, führen mußte, große Mühseligkeiten mit sich brachte. Er entbehrte sehr einer sorgsamen Pflege und war daher für jede fürsorgende Hand rührend dankbar. Nur hieraus erklärt sich Liszts Verhältnis in den letzten Jahren zu einer seiner Schülerinnen *Lina Schmalhausen*. Diese war in Pest stets um ihn, bereitete ihm die Mahlzeiten, so daß er nicht auf das ihm gar nicht bekömmliche Restaurantessen angewiesen war, sah nach seiner Garderobe, las ihm vor und pflegte ihn, wenn er krank war. Liszt gefiel ihre muntere Ausgelassenheit und er rief sie wiederholt in seine Nähe. So war es ihr auch vergönnt, in den traurigen Leidenstagen des Meisters in Bayreuth (Juli 1886) um ihn zu weilen. Er hatte sie eingeladen nach der Festspielstadt. Es war ein letztes Wiedersehen geworden! Am 31. Juli schloß der unerbittliche Tod die treuen Augen, die so unsagbar gütig blicken konnten für immer.



Frauengestalten aus Liszts Leben.

Charlotte von Hagn (Oelbildnis von Jos. Stieler).
Erzh. Maria Paulowna von Weimar (Gemälde v. Diez).
Die Russin Janina, sogen. Gräfin.

George Sand (1837). Gräfin d'Agoult. Der Meister
und die Geigerin Arma Senkrah. Gräfin Mouchanoff.

Espérance von Schwartz (Elpis Melena).
Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein.
Lina Schmalhausen (1878).

Das Liszt-Museum in Weimar.

Von PETER RAABE, Großherzogl. Hofkapellmeister und Kustos des Liszt-Museums.

ALS am 15. Dezember 1858 eine Clique Verständnisloser im Weimarer Hoftheater Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" auspfiff, da ahnte niemand von den Bewohnern der alten Musenstadt, daß der kleine, gut inszenierte und wohlgeglückte Theaterskandal die künftigen Generationen der Weimaraner um materielle Vorteile von Millionen und Abermillionen bringen würde. Liszt schied damals aus seinem Amte und gab alle Pläne, die er in künstlerischer Beziehung mit Weimar hatte, auf. Hätte man ihn gewähren lassen, so stände Wagners Festspielhaus heute nicht in Bayreuth, sondern in Weimar. Es wäre vieles anders geworden! Vielleicht lägen auch Liszts sterbliche Reste nicht in der Nachbarschaft Jean Pauls auf dem Bayreuther Friedhof, sondern neben den Gebeinen Goethes und Schillers in der Fürstengruft. Und ganz sicher wäre unser Liszt-Museum nicht in den engen Räumen der alten Hofgärtnerei, sondern vielleicht in der stattlichen Altenburg, in der die kostbarsten Liszt-Schätze, die wir haben, seine großen Orchesterwerke zum größten Teile entstanden sind.

Liszt muß Weimar sehr geliebt haben, daß er die tiefe Verstimmung, die jene Vorgänge vom Jahre 1858 in ihm hervorgerufen haben m u ß t e n , überwand, und vom Jahre 1869 bis 1886 allsommerlich wieder hierher zurückkam, um zu arbeiten, zu lehren, Gutes zu tun, Liebe zu säen, und zu ernten in nie versagender Geduld und Herzensgüte, was auch immer aus der Saat aufging.

Als er dann nicht mehr wiederkehrte, weil auch s e i n Wähnen in Bayreuth Frieden gefunden hatte, da erstanden ihm in Weimar zwei Denkmäler, von denen das Liszt-Museum das kostbarere ist, weil es mehr als der edelst geformte Marmor uns ein Bild der gewaltigen Person, der unvergänglichen Größe und Güte Franz Liszts gibt.

Unmittelbar nach des Meisters Tode bestimmte der Großherzog Karl Alexander, Liszts verständnisvoller Freund, daß die Räume, welche der Verewigte in Weimar bewohnt hatte, für alle Zeiten seinem Andenken geweiht und unverändert bewahrt werden sollten. Und bald darauf überwies die Fürstin Marie von Hohenlohe, die Tochter von Liszts Seelenfreundin, der Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein, dem Liszt-Hause alle die Andenken, Kostbarkeiten und vor allem die unberechenbar wertvollen Handschriften des Meisters, die nach dem Tode ihrer Mutter, der Erbin Liszts, nun ihr Besitztum geworden waren.



Franz Liszt in älteren Jahren.
(In der Hand die Kielfeder, vor ihm das Notenblatt.)

Durch diese hochherzige Schenkung wurde nun das Liszt-Haus erst ein Museum und Archiv, das ebenso der Liszt-Forschung dient, wie es dem großen Publikum Einblicke in das Leben und Wesen des Meisters gewährt und zu dem Verständnisse seines Wirkens die mannigfaltigste Anregung gibt.

Jedem, der je das Liszt-Museum besucht hat, drängt sich zuerst die Empfindung auf: wie einfach, wie anspruchslos und frei von Pose muß der Mann gewesen sein, der, nachdem er alle äußeren Ehren erfahren hatte, die einem Künstler nur zuteil werden können, 17 Jahre lang immer wieder in dieses schmucklose Heim einkehrt, der zufrieden ist mit diesem Minimum von Behaglichkeit.

Drei Zimmer im ersten Stock eines alten Gärtnerhauses, ein Salon, ein kleines Schlafkabinett und ein Speiseraum, machten den ganzen Sommersitz des gefeiertsten Virtuosen, des bahnbrechenden Schöpfers aus.

Die beiden zuerst genannten Räume sind genau geblieben, wie sie der Meister am 17. Mai 1886 verlassen hat. Hinzugefügt wurde nur eine Vitrine, die auf dem noch heute guten Bechstein-Flügel im Salon ihren Platz gefunden hat. In diesem Glaskasten werden einige Dokumente aufbewahrt, die davon sprechen, wie die Welt den schlichten Künstler geehrt hat, der hier seine arbeitsreichen Tage verbrachte.

Da liegt zunächst das Diplom, mit dem die Universität Königsberg am 14. März 1842 den 30jährigen Künstler zum Ehrendoktor ernannte. (Ab ordine philosophorum *Franciscum Liszt* Hungarum, equitem legionis honorariae academiae regiae artium Berolinensis sodalem propter consummatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum Artis Musicae Doctorem Honoris Causa creatum esse hoc diplomate sigillo ordinis munito publice testatur.) Daneben findet sich der Adelsbrief, mit dem am 30. Oktober 1859 Kaiser Franz Joseph I. Liszt in den Ritterstand des österreichischen Kaiserreiches erhebt.

Liszt hat nie in seinem Leben von dem Adelsprädikat Gebrauch gemacht. Um so merkwürdiger ist es, daß die übrigens prachtvoll ausgestattete Urkunde über seine Nobilitierung den Satz enthält: „Mit Vergnügen haben Wir (nämlich der Kaiser) demnach vernommen, daß Unser lieber, getreuer Franz Liszt um die Erhebung in den Ritterstand des österreichischen Kaiserstaates alleruntertänigst gebeten habe."

Es ist mir nicht bekannt, ob dieser Satz stets bei der Verleihung des Adels gebraucht wird, also nur als übliche Phrase Geltung hat, oder ob Liszt wirklich ein Gesuch an den Kaiser richtete. W e n n er es getan hat, so hat er auch damit nur einen uneigennützigen Zweck verfolgt, denn bekanntlich hat er seine Ritterwürde auf seinen Neffen Eduard v. Liszt übertragen lassen.

Ein prunkvoll ausgestatteter Ehrenbürgerbrief der Haupt- und Residenzstadt Weimar, datiert vom 26. Oktober 1860, zeigt, daß man offiziell an Liszt gut zu machen versuchte, was man inoffiziell an ihm gesündigt hatte: „dem hochgefeierten Künstler, der, würdig anschließend an Weimars große Erinnerungen, unsere Stadt mit neuem Ruhm geziert hat, dem durch edlen Wohltätigkeitssinn ausgezeichneten Manne" wird darin die höchste Auszeichnung bewiesen, die eine Bürgerschaft zu vergeben hat.

An Liszts „edlen Wohltätigkeitssinn" gemahnt auch ein anderes Erinnerungszeichen: die große bronzene Medaille, welche die Stadt Hamburg aus dem Material der bei dem Riesenbrande 1842 geschmolzenen Kirchenglocken herstellen ließ und nebst einer Urkunde Liszt überreichte, als Dank dafür, daß er eine Anzahl von Konzerteinnahmen dem Magistrate für die durch die Feuersbrunst Geschädigten zur Verfügung gestellt hatte.

Das frühere Eßzimmer des Meisters wurde nach der großen Schenkung der Fürstin Hohenlohe zum eigentlichen Museum eingerichtet. Hier sind nun ungezählte Kostbarkeiten zu finden, die davon zeugen, wie Fürsten, Mäcene, Gönner und Freunde wetteiferten, Liszt zu beschenken und auszuzeichnen. Es wimmelt förmlich von Orden, von edelsteinbesäten Dosen, Ringen, goldenen und juwelenbesetzten Uhren und anderen Kleinodien. Es liegt ein grausamer Humor darin, daß niemand, der Liszts Wesen aus der Geschichte seines Lebens und aus der beredten Sprache, die seine Werke sprechen, kennt, sich irgend einen dieser kostbaren Schätze als wirkliche F r e u d e für Liszt denken kann. In der Tat hat er mit Ausnahme eines einzigen Petschafts aus Rauchtopas nie irgend etwas von dem in Gebrauch genommen, was jetzt die Bewunderung, oft gar den Neid der Tausende von Museumsbesuchern erregt. So ist der reiche Besitz an Kostbarkeiten für Liszt zeitlebens ein Besitz von Unnützlichkeiten gewesen. Mit einer grotesken Beharrlichkeit hat man ihm Dinge geschenkt, die er nicht brauchen konnte. Bekanntlich war er ein passionierter

Zigarrenraucher, hat aber niemals dem Pfeifenrauchen Geschmack abgewinnen können, dennoch zeigte sein Nachlaß einen Reichtum an Tabakspfeifen aller Arten aus allen erdenklichen Materialen, so daß heute ein ganzer Eckschrank nur von der Pfeifensammlung eingenommen wird. Er bediente sich selten oder nie eines Spazierstockes: 24 Stöcke, zum Teil mit Edelsteinen besetzt, sprechen von der Vorliebe seiner Freunde, ihm Unbrauchbares zu verehren. Sieben Taktstöcke, die ihm überreicht wurden, sind durch ihren kostbaren Zierat so schwer geworden, daß kein Mensch damit dirigieren kann. Dem friedlichsten aller Menschen, der auch nie etwa auf die Jagd gegangen wäre, verehrte man Hirschfänger, Patronentaschen, Dolchmesser, türkische Säbel und dergleichen!

Wer ihm nichts schenken konnte oder wollte, der versuchte auf andere Art ihm seine Dankbarkeit und Begeisterung zu dokumentieren. Zahlreiche Ernennungsurkunden zum Ehrenmitgliede aller möglichen Vereine und Körperschaften sind dessen Zeuge. (Außer Weimar verliehen ihm auch die Städte Pest, Oedenburg, Temesvar und Jena das Ehrenbürgerrecht.) Und an Huldigungsgedichten ist Ueberfluß vorhanden. In deutscher, ungarischer, italienischer, französischer, polnischer, russischer und neugriechischer Sprache besang man — den Virtuosen, denn fast alle diese Gedichte preisen, meist in bombastischer Weise, den Klavierzauberer. In Akrostichen, Dithyramben, Sonetten wurde er besungen. Auch die Ausstattung dieser Huldigungspoeme ist von bemerkenswerter Mannigfaltigkeit: es findet sich mit Gold bedruckte Seide neben dem schlichten Zeitungsblatt und dem mit ungeübter Hand beschriebenen einfachen Briefbogen.

Leider ist der Raum in unserem Museum so beschränkt, daß diese Wahrzeichen der einst durch Liszt erregten beispiellosen Begeisterung meist verschlossen in Kästen und Schubladen aufbewahrt werden müssen. Sehenswert sind sie ja immerhin, wenngleich der poetische Wert nicht groß ist.

Ungleich wichtiger und wertvoller freilich ist der reiche Besitz des Museums an B r i e f e n, in denen nun nicht nur die naive Begeisterung, sondern auch das Verständnis von Liszts Werken zum Ausdruck kommt, und die für die biographische Forschung von höchster Bedeutung waren und noch sind.

Das heiligste Stück dieser Sammlung ist *Richard Wagners* berühmter Brief, der als Aufsatz „Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen" in Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen aufgenommen worden ist und der mit den Worten schließt: „Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und sagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!"

Auch dieses kostbare Stück verdankt das Museum der Großmut der Fürstin Marie von Hohenlohe, an die bekanntlich (oder eigentlich unbekanntlich) der Brief gerichtet war. (An M. W. heißt nämlich: An Marie Wittgenstein, nicht wie man früher meist annahm: An Mathilde Wesendonck.)

Ein anderes äußeres Zeichen von Wagners enthusiastischer Freundschaft für Liszt (um das hier einzuschalten) ist ein in Leder gebundenes Exemplar der Parsifal-Dichtung, in das Wagner die folgende Widmung schrieb:

„Dem Allerunglaublichsten
Seinem Franz Liszt
der bühnenweihfestspielcomponierende
alte treue
stets bewundernde und
liebende Freund
Richard Wagner."

Zu Weihnacht 1877.

Außer den sehr zahlreichen Briefen bedeutender Zeitgenossen an Liszt, von denen die Mehrzahl von La Mara herausgegeben wurde, besitzt das Museum natürlich eine stattliche Anzahl vom Meister selbst geschriebener Briefe. Gerade diese Sammlung aber verdient es, soweit als irgend möglich vervollständigt zu werden. Dazu bedarf es freilich der tätigen Hilfe aller derer, welche noch Liszt-Briefe besitzen. Vieles ist sicher in den Händen einzelner, für die ein von Liszt beschriebenes Blatt nur einen gewissen Kuriositätswert hat, während dasselbe Blatt an seiner rechten Stelle, in der Sammlung des Liszt-Museums, eine Lücke füllend, von ganz anderer Bedeutung wäre.

Es gehört, das ist unbedingt zuzugeben, eine gewisse Selbstlosigkeit dazu, sich eines solchen Andenkens zu entäußern, sei es durch Verkauf oder gar durch Schenkung. Aber Liszt selbst hat in seinem Leben zum Besten anderer so unendlich viele Beweise selbstloser Gesinnung gegeben, daß es ihm gegenüber wirklich eine Ehrenpflicht ist, ein kleines Opfer zu bringen, wenn es gilt, der seinem Andenken und der Erforschung seines Wesens geweihten Stätte einen Dienst zu erweisen.

Dankbar sei hier anerkannt, daß viele im Laufe der Jahre diese Ehrenpflicht erfüllt haben. Aber es sei auch nicht



Franz Liszt im Greisenalter.
Nach der Natur gezeichnet v. M. Renouard, veröffentl. in einem franz. Journal 1886.
Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

verschwiegen, daß eine ganze Anzahl derjenigen, die sich am lautesten selbst „Lisztianer" nennen, und mit der angeblichen oder wirklichen Freundschaft des Meisters prahlen und für sich Reklame machen, nicht zu finden sind, wenn es heißt, die Andenken an Liszt in pietätvoller Weise zu sammeln und zu bewahren.

Was für die Briefe gilt, das trifft in gleichem oder erhöhtem Maße für die Musikmanuskripte Liszts zu. Die Sammlung von handschriftlichen Kompositionen ist allerdings auch heute schon eine sehr bedeutende und hochinteressante. Neben den Originalhandschriften der meisten größeren veröffentlichten Werke Liszts befinden sich auch die Manuskripte einer ganzen Anzahl bisher ungedruckter und daher unbekannter Werke. So z. B. die Bruchstücke des unvollendet gebliebenen Oratoriums „St. Stanislas", der 2. Psalm in vollständiger Partiturskizze, die Beethovenkantate, welche zur Enthüllung des Bonner Denkmals 1845 komponiert wurde (das Manuskript trägt den Vermerk: In Valenz und Barcelona skizziert und in Basel geendigt April—Juny 45. F. Liszt.)

Besonders interessant sind drei Querfoliobände mit vom Orchester begleiteten Gesängen, darunter „Titan" von Schober, „Le Juif errant" von Béranger, „Le forgeron" für Männerchor und Orchester, „Les 4 Elements" (vier Gesänge für Männerchor und Orchester, in denen sich Motive von „Les Préludes" finden), „Ungaria", ebenfalls für Männerchor und Orchester, die Goethesche Kantate „Rinaldo", eine große Anzahl geistlicher Gesänge und vieles andere mehr.

Aber nicht nur die Originalhandschriften Liszts sind von größtem Interesse, das Museum besitzt auch eine große Menge von Kopien, die Liszt durchkorrigiert hat und die zum Teil äußerst interessante Varianten bekannter Werke Liszts enthalten.

So sind beispielsweise vom Es dur-Konzert Abschriften vorhanden, die so weit von der später veröffentlichten Fassung abweichen, daß man es eigentlich mit völlig neuen Konzerten über die gleichen Motive zu tun hat. (Eine dieser Varianten weist sogar das Adagio in der Fassung für zwei konzertierende Klaviere und Orchester auf!)

Die erfreulicherweise sehr häufigen Datierungen der Manuskripte geben viele wissenswerte Aufschlüsse über die Entstehungszeiten der einzelnen Werke. Es findet sich da viel Ueberraschendes, so z. B. die Tatsache, daß das A dur-Konzert, also das zweite, schon am 13. September 1839 in Partitur skizziert ist (allerdings in einer Fassung, die erheblich von der endgültigen abweicht), daß dieses zweite Konzert also eigentlich das erste ist.

Hochgeehrter Freund,
Ihrer universal verbreiteten Clavier Methode, fehlt noch eine tüchtige Etüde für die linke Hand allein. Am allerbesten kann sie fertigen, der bewunderungs=würdige Virtuos, mit nur fünf Fingern, — Graf Geza Zichy.
Derselbe sagt Ihnen meinen freundschaftlichen Gruss.
6ten Nov. 84. Tetitlen. F. Liszt

Liszts Handschrift mit 73 Jahren.

Den lehrreichsten Einblick in die Werkstatt des Meisters gewähren natürlich die Skizzen, die sich in großer Zahl lose oder auch gesammelt in acht Skizzenbüchern vorfinden. Hier sehen wir nicht nur die Keime der uns bekannten Werke, sondern wir erfahren auch, oder dürfen wenigstens ahnen, was der Meister an großen Plänen vorhatte, an Plänen, die auszuführen er gehindert wurde, oder deren weitere Verfolgung er aufgab.

Aus dem Briefwechsel mit Wagner ist bekannt, daß Liszt nicht abgeneigt war, eine Oper zu schreiben. Allerdings lehnte er es strikte ab, sich an einem deutschen Stoff als Dramatiker zu versuchen. „Germanien ist dein Eigentum — und du sein Ruhm", schrieb er an Wagner. Er hat bei der Wahl des Stoffes lange geschwankt.

17 handschriftliche Opernlibretti, die ihm zur Auswahl vorgelegen haben, befinden sich im Liszt-Museum, darunter zwei Bearbeitungen des Byronschen Manfred, die eine von O. L. B. Wolff, die andere von Peter Cornelius. Diese letztere trägt schon auf dem Titel den Zusatz: „in Musik gesetzt von F. Liszt". Doch ist es allem Anschein nach nie zu einer ernstlichen Beschäftigung Liszts mit diesem Opernstoff gekommen, ebensowenig wie zur Ausarbeitung des dreiaktigen Librettos „Kahma, la Bohémienne", das gleichfalls bezeichnet ist: poème d' O. Roquette, *Musique* de F. Liszt.

Nur ein Entwurf, dessen Manuskript in französischer Sprache geschrieben ist und keinen Verfassernamen trägt, ist von Liszt ernstlich aufgegriffen worden: „Sardanapal". Ein ziemlich umfangreiches Skizzenbuch weist ein größeres Bruchstück dieser leider auch unausgeführt gebliebenen Oper auf. Der Text ist hier in italienischer Sprache eingeschrieben, und die Musik, soweit sie sich nach der stilistischen Seite beurteilen läßt, geht bewußt auf die Tradition der italienischen Opera seria ein.

Es ist unmöglich, von der Fülle lehrreichen Stoffes, den das Liszt-Archiv besitzt, im Rahmen dieser kurzen Skizze auch nur einen annähernd deutlichen Begriff zu geben. Um der wissenschaftlichen Forschung diese Quelle ganz zu erschließen, ist im Verlaufe des letzten Jahres vom Schreiber dieser Zeilen ein ausführlicher und zuverlässiger Katalog ausgearbeitet worden. In gleicher Weise werden im Laufe der nächsten Jahre auch detaillierte Verzeichnisse der Briefe, der vorhandenen Drucke, Bilder usw. hergestellt werden.

Eine ziemlich reichhaltige Sammlung nämlich zeigt dem Museumsbesucher auch die äußere Erscheinung Liszts in allen Epochen seines Lebens. Eine Anzahl von Oelgemälden, darunter das lebensgroße Porträt von der Meisterhand Ary Scheffers, viele Stiche, Büsten und Reliefs lassen erkennen, wie die markanten Züge Liszts sich im Laufe der Jahre veränderten.

Eine für dieses Kapitel der Liszt-Forschung hochinteressante Entdeckung konnten wir vor kurzem machen: Es befand sich nämlich seit dem Bestehen des Museums unter den plastischen Gebilden eine Gipsmaske, welche bisher für die Totenmaske Chopins galt. Durch genaue Messungen und Vergleiche sowohl mit Liszts Totenmaske als mit den besten Nachbildungen seiner Gesichtszüge wurde unzweifelhaft festgestellt, daß diese Maske eine vermutlich ausgangs der dreißiger Jahre über dem Leben abgeformte Gesichtsmaske Liszts ist. Es liegt die Vermutung nahe, daß Lorenzo Bartolini diese Maske zu Studienzwecken im Jahre 1838 abnahm, als er an der schönen Liszt-Büste arbeitete, deren Marmororiginal ebenfalls eine Zierde des Liszt-Museums ist.

Aber nicht nur Bildnisse Liszts, auch diejenigen seiner Eltern, seiner Kinder, seiner Freunde und Schüler sind gesammelt worden und werden noch weiter gesammelt werden, denn wie reich auch der Besitz des Museums heute schon ist, die Vollendung und Abrundung seiner Sammlungen liegt doch erst in der Zukunft.

Will es ganz der Aufgabe gerecht werden, Liszts Wesen in voller Deutlichkeit widerzuspiegeln, so muß eine Fülle des Besitzes an Dokumenten und Bildern sowohl den Boden, aus dem die gigantische Gestalt des Meisters erwachsen konnte, wie die Wirkungen seiner Taten und seiner Lehre, das Ausstrahlen des von ihm der Welt entzündeten Lichtes zu klar erfaßbarer Anschauung bringen.

Dazu bedarf es, wie schon angedeutet, der tätigen Liebe aller derer, denen Liszts Lebenswerk Wohltaten erwiesen hat. Und wer von allen, die es mit der Kunst ernst meinen, hätte nicht seines edlen Geistes einen Hauch verspürt!

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

Allerlei Lisztiana.

IM vorigen Hefte 1 des neuen Jahrgangs unserer Musik-Zeitung hatte ich die Erzählung über meinen Weimarer Aufenthalt beschlossen. Ehe ich nun mit meiner Uebersiedlung nach Stuttgart beginne, sei es mir gestattet, in diesem, Franz Liszt gewidmeten Hefte noch einiges über den Meister hinzuzufügen, wie es mir gerade in die Erinnerung kommt. Diese Zeilen mögen das, was ich bereits in früheren Kapiteln aus persönlichen Eindrücken mitgeteilt hatte, zum Bilde Liszts ergänzen.

*

Die beiden Direktoren des Sternschen Konservatoriums, Julius Stern und A. B. Marx, veranstalteten ein großes Konzert, in welchem Liszt mehrere seiner Kompositionen aufführte. Liszt lud mich ein, ihn zu begleiten und nahm auch den jungen Karl Tausig mit. Nach dem Konzert, welches trotz aller Opposition von seiten der Antizukunftspartei glänzenden Erfolg hatte, vereinigten wir uns zu einem von Stern und Marx veranstalteten Souper. Marx hielt eine große Rede, in welcher er Liszt als großen Pianisten (!) überschwänglich feierte und über Liszt als Komponisten sich höchst diplomatisch ausschwieg. Ueber diese, gelinde gesagt, nichts weniger als taktvolle Rede herrschte natürlich unter uns Lisztianern, unter denen sich auch H. v. Bronsart, wenn ich mich recht erinnere, und Alexander Winterberger befanden, eine völlig berechtigte Entrüstung und es bedurfte der Vermittlung der Ruhigeren und Besonneneren unter uns, um unliebsame Vorkommnisse zu verhindern. Liszt war sehr verstimmt und hatte auch allen Grund dazu, da er gerade für Marx sehr warm eingetreten war, als es sich darum handelte, ein Konservatorium in Weimar ins Leben zu rufen, an welchem er Marx zum Lehrer der Komposition in Aussicht genommen hatte. — Es war zu beklagen, daß diese beabsichtigte Gründung des Konservatoriums in Weimar an manchen Kleinlichkeiten scheiterte. Man denke, welch eine musikalische Hochschule ein Institut geworden wäre, an dem Liszt als Direktor, als Vertreter des Klavierspiels, Coßmann als Cello-, v. Milde als Gesanglehrer usw. gewirkt hätten. Ich war für diesen Plan Feuer und Flamme und hatte sogar auf Wunsch von Liszt ein Memoire ausgearbeitet, das dem kunstsinnigen Großherzog Karl Alexander unterbreitet und von dem Fürsten auch wohlwollend entgegengenommen wurde. Später nach Liszts Abgang von Weimar wurde dieses Projekt wieder aufgenommen und eine Musikschule gegründet, der Müller-

Hartung als Direktor vorstand, und die sich jetzt unter der Leitung des so ausgezeichneten Komponisten von Baußnern eines vortrefflichen Rufes erfreut.

*

In einem Hofkonzert in Weimar spielte ich ein Stück, bestehend aus einer Introduktion, einem Adagio und einem brillanten Finale. Liszt begleitete. Selbstverständlich hatten wir das Stück nicht probiert. Das Adagio schloß am Ende einer Seite. Liszt, der Ansicht, das Stück sei aus, klappt das Heft zu, und geht ab. Ich konnte natürlich nicht anders als mitabschieben. „Aber, Herr Doktor," sagte ich, „das Stück ist ja noch gar nicht aus, jetzt käme ja erst das brillante Finale!" „So? das spielen wir das nächste Mal," sagte Liszt ganz gemütlich.

*

Im letzten Winter, den ich vor meiner Uebersiedelung nach Stuttgart in Weimar verlebte, hatte ich mit meinen Quartettkollegen beschlossen, in den letzten Quartettabenden, die ich noch zu spielen hatte, nichts Modernes, sondern nur Werke der Klassiker, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert zu bringen. Liszt hatte dieses Vorhaben sehr übel vermerkt. Als wir nun eines Abends im Neuweimarverein gemütlich mit Liszt zusammensaßen, kam auch die Rede auf die beabsichtigten Programme. Liszt ließ sich von seinem Unmut hinreißen, zu sagen: „Ihr seid alle Lumpe!" Wir, die wir Liszts lebhaftes Temperament kannten, lächelten bloß und erwiderten nichts. Der geniale Schiller-Illustrator von Ramberg aber nahm die Sache sehr ernst, und sagte mir, ich dürfe mir dies nicht gefallen lassen, und müsse Liszt auf diesen Ausspruch hin fordern. Ich erwiderte darauf, daß es doch sehr schade wäre, wenn ich, der ein sehr schlechter Schütze sei, Liszt am Ende durch meine Ungeschicklichkeit aus Versehen totschießen würde. Liszt hatte sich beruhigt, und schließlich seinen beleidigenden Ausfall ganz vergessen, und so begleiteten wir ihn wie gewöhnlich und brachten ihn nach Hause auf die Altenburg. Am anderen Morgen, und zwar ziemlich früh, ich dachte gar nicht mehr an die ganze Geschichte, erschien plötzlich Liszt bei mir, sprach über alles mögliche, bis er endlich etwas verlegen lächelnd frug, ob ich noch immer die Absicht hätte, mich mit ihm zu duellieren. Als ich ihm die Versicherung gab, daß ich nicht daran dächte, sagte Liszt: „Schön, hm, hm, aber ‚Lumpe seid Ihr doch'!" gab mir freundschaftlich die Hand, und wir rauchten eine Friedenszigarre miteinander.

*

Als ich mit Liszt in Budapest war, gingen wir am ersten Abend zu dreien (Liszt, Baron Augußt, damals Vizekönig von Ungarn, und ich), desAbends in das Restaurant des Hotels „König von England". Es spielte dort eine sehr gute Zigeunerkapelle, die, als sie hörten, daß der große Liszt anwesend sei, natürlich ihre berauschendsten Nationalweisen losließen. Der Primas (erster Geiger) intonierte einen Csárdás, und seine Leute stimmten sofort ein. Und so ging es fast eine halbe Stunde lang ohne Aufhören. War der eine Csárdás fertig, fing ohne Pause ein neuer an; das zitternde Cimbal, welches geradezu virtuos gespielt wurde, die fast immer vibrierenden Geigen versetzten die Hörer nach und nach in einen gewissen Rausch. Nach der Poesie die Prosa, d. h. einer der Zigeuner ging mit einem Notenblatt in der Hand von Tisch zu Tisch sammeln. („Der wahre Künstler", sagte mein Freund Cabisius, „bedarf der Sammlung.") Als er nun an unseren Tisch kam, gab Baron Augußt einen Silberzwanziger, ich bescheiden ein Papierzehnerl; Liszt riß seine Brieftasche auf und warf eine Hundertguldennote auf das Blatt. Liszt frug den Zigeuner (den Cimbalisten der Bande) um seinen Namen, worauf er stolz den Namen nannte und hinzufügte „Cimbal müveß" (Cimbal-Virtuose).

In Budapest gastierte eben damals die berühmte Schauspielerin „Marie Seebach", die wir von ihrer Mitwirkung bei der Weimarer Schillerfeier (Enthüllung des Goethe-Schillerdenkmals von Rietschel) gut kannten, im Deutschen Theater. Liszt lud mich ein, einer Vorstellung, in der sie auftrat, in seiner Loge beizuwohnen. Nach dem ersten Akt gingen wir auf die Bühne, um Frl. Seebach zu begrüßen. Vor der Garderobe der Künstlerin fanden wir den Theaterchor in pleno versammelt, der der Gefeierten ein Ständchen bringen wollte. Liszt trat schnell in die Mitte des Chors und dirigierte tapfer das Ständchen. Man kann sich das Erstaunen und die Freude der Sänger denken, als sie inne wurden, welch großer Kollege sich ihnen zugesellt hatte. — Nach der Vorstellung gingen wir mit Frl. Seebach, die von Liszt eingeladen war, in den „Hopfengarten" (ein bekanntes Gartenlokal), wo jeden Abend die besten Zigeunerkapellen spielten. Waren es nun die feurigen Nationalweisen, oder der feurige Tokayer, den Liszt hatte kommen lassen, Frl. Seebach wurde so erregt, daß sie plötzlich ihr Glas ergriff, und zu unserem Entsetzen „Elyen Kossuth" rief, ein Ruf, der in der damaligen Zeit nicht ganz ungefährlich war, und den wir um der großen Künstlerin und uns selbst Unannehmlichkeiten zu ersparen, sofort energisch unterdrückten.

*

Bei unserer Anwesenheit in Gran gelegentlich der Einweihung der Basilika, zu der Liszt die große Festmesse komponiert hatte, waren Liszt, Pruckner, Winterberger, Tausig und ich am Vorabend des Festes bei dem Weihbischof von Gran im erzbischöflichen Palais zu einem großen Diner geladen. Nach dem opulenten Mahle, bei dem es wirklich echten Tokayer gab, begaben wir uns in den Salon, in dessen Mitte ostentativ ein alter, etwas invalid aussehender Streicherscher Flügel stand. Seine Bischöflichen Gnaden, ein ehrwürdiger, liebenswürdiger alter Herr, pries die vortreffliche Akustik des Saales, mit einem ziemlich deutlichen Hinweis auf den alten Klapperkasten, der vielleicht die Ehre haben dürfte, von den Händen des großen Meisters berührt zu werden usw., was Liszt veranlaßte, mir zuzuflüstern: „Merken Sie was, Singer? Ich bin aber wirklich zu ermüdet und gar nicht begierig, die gepriesene Akustik zu erproben und das alte Möbel zum Tönen zu bringen. Ich werde daher in aller Stille verschwinden und Tausig kann in Gottes Namen statt meiner etwas spielen. Sagen Sie ihm nur, er möge gnädig mit dem Klavier umgehen." Sprach's und verschwand wirklich zur großen Enttäuschung der zahlreichen Gesellschaft und zum Kummer Sr. Bischöflichen Gnaden. Wir lotsten nun Tausig an das ehrwürdige Möbel, der den alten Flügel erbarmungslos so stürmisch bearbeitete, daß uns für sein weiteres Dasein recht bange wurde und wir froh waren, daß nur einige Saiten und nicht auch ein paar Hämmer zum Opfer gefallen waren.

*

Eines Tages kam ich mit Liszt in den Musikalienladen von K. in Leipzig. Ein junger Mann, der sich ebenfalls da befand, wurde Liszt als Pianist und Komponist vorgestellt. Auf dem Ladentische lagen einige Klavierstücke von dem jungen Mann, darunter eines mit dem etwas absonderlichen Titel: Mistigri. Liszt sah sich dieses letztere Stück an, und flüsterte mir, auf den Titel weisend, zu: „ein paar Buchstaben zu viel".
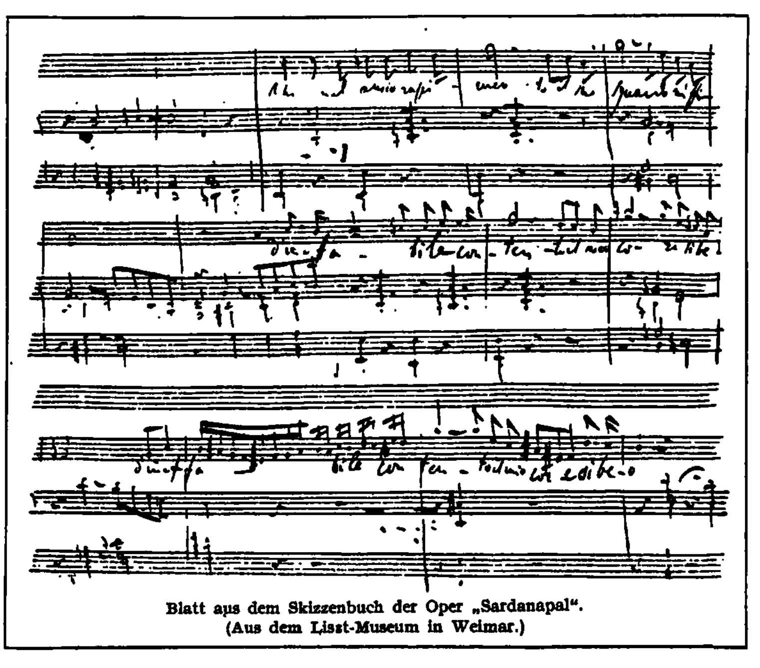
*

In einer größeren Gesellschaft, in der sich auch Liszt und Rubinstein befanden, standen die beiden Meister im eifrigen Gespräch vertieft, als eine junge Dame an Rubinstein herantrat und ihn schüchtern um ein Autograph bat. Rubinstein, der gerade nicht besonders gelaunt war, zog eine Visitenkarte von sich aus der Tasche und überreichte sie dem Fräulein, das ganz rot wurde und dem die Tränen in die Augen traten. Liszt, der dies sah, nahm ihr die Karte aus der Hand und schrieb unter den gedruckten Namen Antoine Rubinstein: — et son admirateur François Liszt, worauf sich Rubinstein bewogen fühlte, auch seinerseits einige freundliche Worte beizufügen.

*

Ein paar interessante Antworten von Liszt: Die Fürstin M. frug Liszt: Comment vont les affaires, Mr. Liszt? Les affaires sont pour les diplomates, Madame, antwortete Liszt, den die Frage etwas unangenehm berührt hatte. —

Die Gräfin d'Agoult hatte (nach ihrer Trennung von Liszt) einen Roman geschrieben, in welchem sie ein wenig schmeichelhaftes Bild von Liszt entworfen hatte. — Eine Dame vom Hofe in Weimar frug Liszt, ob er den Roman gelesen habe:



Blatt aus dem Skizzenbuch der Oper „Sardanapal".
(Aus dem Liszt-Museum in Weimar.)

On dit qu'il y a votre portrait, est ce que vous le trouvez ressemblant? Je n'ai pas donné assez de séances, antwortete Liszt.

*

Mit nichts wird heutzutage mehr Mißbrauch getrieben, als mit der Veröffentlichung von Briefen berühmter Männer, Briefe, die zum Teil keinen besonderen Wert haben und auch kulturhistorisch nicht wichtig oder interessant sind.

In diesen Briefen hat aber der Schreiber ohne Ahnung, daß sie einst der Oeffentlichkeit übergeben würden, oft in vertraulicher Weise Urteile niedergeschrieben, die vielleicht einer augenblicklichen Laune entsprungen waren. Er würde höchst erstaunt über sie sein, wenn sie ihm nach langen Jahren wieder gedruckt zu Gesicht kämen. Jedermann weiß, wie sich die Ansichten über Werke, über Persönlichkeiten mit der Zeit ändern und daß vieles, wofür man seinerzeit geschwärmt hat, später mehr oder weniger in einem ganz anderen Licht erscheint, so daß man kaum begreift, es so hoch eingeschätzt oder auch so unberechtigt unterschätzt zu haben. — Darum sollte der Herausgeber von solchen Briefen mit peinlichster Sorgfalt darauf achten, alle Widersprüche, alles Verletzende, ja manchmal sogar überschwengliches Lob einfach wegzulassen. Das gesprochene Wort vergeht und wird vielleicht vergessen; das geschriebene oder gar gedruckte Wort bleibt bestehen, kann nicht mehr zurückgenommen werden. Buchdruckerschwärze ist ein ganz besonderer Saft! —

Nicht alle sind so vorsichtig in ihren Briefen, wie z. B., um nur einen zu nennen, Liszt. Ein Konzeptbuch von ihm, das ich zu sehen Gelegenheit hatte, ist in dieser Beziehung von größtem Interesse. Wenn man die Briefe Liszts liest, sollte man meinen, sie seien nur so ans der Feder geflossen; aus dem Konzeptbuch ersieht man aber, mit welcher Sorgfalt er seine Worte wählte, oft mit dem richtigen Ausdruck ringend, manches zu scharfe mildernd oder ganz streichend. Ich selbst habe, als ich die Briefe von Liszt an mich der so verdienstvollen La Mara überließ, alles ganz besonders bezeichnet, was mir für die Oeffentlichkeit nicht wichtig oder passend erschien. —

Von Hans v. Bülow weiß man genau, welche Wandlungen seine Urteile z. B. über Mendelssohn, Verdi, ja selbst über Brahms, dessen begeisterter Apostel er in der letzten Zeit seines Lebens wurde, erfahren haben. Ich selbst bin im Besitz von vielen Briefen von ihm, aus denen ich Beispiele anführen könnte, wie wechselnd er in seinen Urteilen sein konnte. Deshalb habe ich mich wohl gehütet, diese Briefe aus der Hand zu geben, so verlockend es auch gewesen wäre, diese geistreichen wichtigen Schriftstücke zu veröffentlichen. Ich kannte Bülow genau genug, um zu wissen, daß er, der mitunter der Geist, der „stets verneint" war, und dem augenblicklichen Impulse unwiderstehlich folgend, seinem hie und da ätzenden Sarkasmus freien Lauf lassend, manches schrieb, was er bei ruhiger Laune und Stimmung wahrscheinlich ungeschrieben gelassen hätte. — Wie oft ist man bei oberflächlicher Bekanntschaft von einer Persönlichkeit günstig eingenommen, die sich dann bei näherer Bekanntschaft als wenig vertrauensvoll erweist und ebenso ergeht es auch bei der Beurteilung von Werken. —

* * *

Folgender Artikel der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" (No. 224), von Edmund Singer in Vertretung des ursprünglich damit betrauten Referenten verfaßt, soll diese Lisztiana nebst einer Briefstelle Liszts schließen. Der Artikel hat nicht bloß historisches Interesse. Setzte man an den betreffenden Stellen statt Liszt und Wagner gewisse Namen der heutigen Komponistenwelt, so würde die Sache auch stimmen. Red.

Von der Tonkünstlerversammlung in Weimar im Jahre 1861.

In unserer Zeit, wo die Vertreter aller Künste und Wissenschaften die Notwendigkeit fühlen, in Vereinsform mit ihrem Streben und Wirken vor die Oeffentlichkeit zu treten, begrüßen wir die zweite Tonkünstlerversammlung, die diesmal in Weimar abgehalten wurde, mit wahrer Freude. Auf keinem Gebiete der Kunst ist in neuerer Zeit mit so großer Erregtheit und Erbitterung polemisiert und gekämpft worden, wie auf dem der edeln Musik, dieser versöhnendsten aller Künste. Es war Zeit, daß von einer Seite die Hand zur Versöhnung gereicht werde. Daß die Initiative zu dieser Versöhnung von Weimar, von den Vertretern der am ärgsten angegriffenen Partei ausging, ist ein Verdienst, welches wir nicht gering anschlagen. Mag man über die „neudeutsche Schule" (wie sie sich jetzt nennt) denken wie man will, den Ernst ihres Strebens, die Konsequenz in der Vertretung ihrer Prinzipien und den Mut, für ihre Gesinnung einzustehen, muß man an ihr ehren. Welchen Anfeindungen war sie nicht ausgesetzt? Hieß es nicht immer: „das Kapitol ist in Gefahr", man will uns unsern Mozart, Haydn, Beethoven rauben, will diese untastbaren Größen von ihrer Höhe herabzerren, diese Granitsäulen unserer Kunst umstürzen, und den hehren Tempel unserer so edlen Kunst zerstören! Suchte man nicht sogar alles hervor, um die „neudeutsche Schule" lächerlich und ihre hervorragendsten Vertreter unmöglich zu machen? Wurde nicht gegen jedes Werk von Wagner und Liszt seit Jahren systematisch Opposition gemacht? Und dennoch sind Wagner und Liszt ruhig ihren Weg fortgegangen; unbeirrt von all diesen Verketzerungen haben sie fortgearbeitet und geschaffen, und Liszt hat die einzige seiner würdige Revanche genommen, indem er während seiner mehr als zehnjährigen Wirksamkeit die Werke aller Richtungen, aller bedeutenden Meister, gehörten sie welcher Partei immer an, zur Aufführung brachte, und dadurch nicht nur den Meistern selbst, sondern auch dem Publikum Gelegenheit bot, dieselben zu hören und zu beurteilen. Daß er bei seiner Wahl weniger bekannter Werke junger strebsame Talente vorzugsweise begünstigte, ist leicht erklärlich, wenn man Liszts Grundsätze, die er oft genug öffentlich ausgesprochen hat, sich ins Gedächtnis zurückruft. Kein schaffender Meister hat mit mehr fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen als gerade der Tondichter. Während Maler, Dichter, Bildhauer die mannigfaltigsten Gelegenheiten haben, ihre Werke zur Anschauung und somit zu möglicher Geltung zu bringen, muß der junge Musiker oft jahrelang seine Partituren im Pulte liegen lassen, ehe es ihm gegönnt ist, sie zu Gehör zu bringen. Die schönste und edelste Aufgabe aller größeren Kunstinstitute und ihrer Leiter hätte daher längst die sein müssen: neben der sorgfältigsten Pflege älterer Meisterwerke immer auch Neues zu bringen und nicht nur der längst anerkannten Vergangenheit, sondern auch der noch nicht gehörig gewürdigten Gegenwart Rechnung zu tragen. Liszt hat immer an der Ansicht festgehalten, daß ein junger Komponist durch das Hören seiner von guten Kräften ausgeführten Werke mehr lernt als wenn er zehn neue Partituren schreibt, die in seinem Pult begraben bleiben. Es würde uns zu weit führen, wollten wir all die Werke aufzählen, die Liszt ans Licht zog, und die ohne ihn unbekannt und ungekannt in den Abgrund der Vergessenheit gefallen wären, obwohl sie nichts weniger als ein solches Schicksal verdienten.

Als Versammlungsort war, wie schon oben bemerkt, Weimar gewählt worden, und mit Recht. Die kleinere, aber so trauliche Stadt, die so große Erinnerungen in sich birgt, von der unser Goethe so schön sagt:

> O Weimar, dir fiel ein besondres Los,
> Wie Bethlehem in Juda klein und groß!

Weimar, welches durch die Bemühungen seiner edlen, kunstsinnigen Fürsten nicht mehr bloß von Traditionen zu zehren braucht, besitzt alle Kräfte, wenn auch nur qualitativ, um jede musikalische Aufführung würdig ausstatten zu können. Außerdem liegt es so günstig, daß sowohl Leipzig wie Berlin, Meiningen usw. die stattlichsten Kontingente stellen können, was auch geschehen ist. Ueber 200 Tonkünstler aus aller Herren Ländern waren der Einladung gefolgt, und darunter Namen wie Julius Stern, H. v. Bülow, Weitzmann aus Berlin, Jaell, die Gebrüder Müller aus Meiningen, Blaßmann und Otto Singer aus Dresden, Stark aus Stuttgart, Stein aus Sondershausen, Ritter aus Magdeburg, Dr. Bach aus Wien, Gottwald aus Breslau, Thiele aus Dessau, Dr. Härtel aus Leipzig.

*

Auf diesen Artikel hin schrieb Liszt an Singer einen Dankesbrief, dem wir folgenden interessanten Passus entnehmen:

Geehrter Freund,

Der Aufsatz der Allgemeinen Zeitung „Von der Tonkünstler-Versammlung" (12ten August) ist ein Ereigniß — und ich danke Ihnen aufrichtig für den Antheil den Sie daran genommen.

Obschon, wie Sie es wißen, ich mich prinzipiell unbekümert der Critik gegenüber verhalten muß, da ich ihr von voneherein nicht das erste Wort in Sachen der Kunst zugestehen kann, so war es doch längst mein Wunsch die „systematische Opposition" gegen die jetzige, unabweisbare Richtung (beßer gesagt „Entwiklung") der Musik, nicht ausschließlich in der Allgemeinen Zeitung vertreten zu sehen. Eben weil dieses Blatt kein locales, sondern ein europäisches und culturhistorisches verbleibt erschienen mir darin die localen Gehässigkeiten und die Diatriben der Insel „B o r n e o" weit unzuläßiger als in anderen Zeitungen. Der Referent der Tonkünstler-Versammlung hat einen bedeutsamen Schritt zur Verständigung gethan; möge er mit uns weiterhin fortwirken!

* * *

Zum Schluß noch ein Wort Edmund Singers über Liszt: Liszt war eine durch und durch vornehme Persönlichkeit und besaß vor allem eine Eigenschaft, die man gerade be Künstlern nicht immer findet: er war ohne Neid und in seinen Urteilen über Kollegen und ihre Werke stets objektiv und anerkennend. Ich wüßte nicht, daß ich in der langen Zeit, in der ich Gelegenheit hatte, seine Urteile über Musiker, selbst über solche, von denen er bestimmt wußte, daß sie seine

grimmigsten Gegner waren, ein verletzendes Wort von ihm zu hören bekam, höchstens machte er hie und da eine sarkastische Bemerkung oder es entschlüpfte ihm ein bitteres Wort über Undankbarkeit, aber nie überschritten diese die Grenzen der Vornehmheit, die ein Grundzug seines ganzen Wesens war. „Ich werde mich hüten," sprach er sich eines Tages gegen mich aus, „es meinen Gegnern (und deren habe ich genug, Gott sei es geklagt, oder vielleicht auch Gott sei Dank, viel Feinde, viel Ehre) nachzumachen und mich Ungerechtigkeit oder gar Gehässigkeit schuldig zu machen. Man beschuldigt mich, daß meine Bestrebungen als Komponist nicht einem unwiderstehlichen Drange entsprießen, daß mir meine Erfolge als Pianist nicht genügen, und wer weiß noch was alles, aber wer mich und mein Schaffen kennt und ohne Parteilichkeit oder Voreingenommenheit beurteilen will, wird zugeben müssen, daß mich nichts anderes bewegt, als die ehrlichste Begeisterung für unsere herrliche Kunst und das Bestreben, ihr mit allen Kräften zu dienen, sie weiter zu führen und womöglich ihr neue Bahnen zu öffnen." — Was hat man alles versucht, Liszt als Komponisten zu verkleinern, wie viel Undankbarkeit hat er erfahren müssen, selbst von Leuten, denen er nur Gutes erwiesen hat. Bei allen diesen Angriffen blieb er aber ruhig und ließ sich nie dazu bewegen, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Im Gegenteil, er war viel zu gut und hat z. B. während seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister in Weimar Werke von Komponisten aufgeführt, von denen er genau wußte, wie wenig günstig sie ihm gesinnt waren. Ich erlaubte mir, ihn manchmal darauf aufmerksam zu machen, daß diese Güte falsch aufgefaßt werde und daß man darin ein gewisses Bestreben finde, die Gegner zu sich herüber zu ziehen und daß dieselben sich es wohl gefallen ließen, davon profitierten, ohne deshalb aufzuhören, ihn zu befehden. Aber von Erfolg waren meine Worte nicht. — —

Zur Gesamtausgabe der Werke Liszts.

Es muß der Franz Liszt-Stiftung zum großen Verdienste angerechnet werden, der musikalischen Welt eine Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts zu vermitteln. In ihrem bedeutenden Unternehmen wird die Liszt-Stiftung erfreulicherweise unterstützt durch eine Anzahl hervorragender Künstler, die mit den Schöpfungen Liszts auf das innigste vertraut Bürgschaft dafür bieten, daß diese Gesamtausgabe eine des Meisters würdige werde, vor allem, daß ihr eine fehlerfreie, authentische Wiedergabe des „Urtextes" zugrunde liege. Denn in vielen Werken Liszts der bisherigen Verlage war es um die Darstellung und Echtheit des Textes manchmal nicht zum besten bestellt; es sind in den letzten Korrekturen, die Liszt nicht selbst besorgte, sondern durch den einen oder anderen seiner Schüler vornehmen ließ, mitunter schauderhafte, unglaubliche Druck- und Stichfehler stehen geblieben, die sowohl der Gründlichkeit der Redaktion, nicht minder aber auch der allgemeinen musikalischen Bildung der Herausgeber ein bedenkliches Zeugnis ausstellen. Dies durch Beispiele zu belegen, erscheint überflüssig, denn jeder, der Lisztsche Kompositionen studiert, wird meine Ansicht teilen. Hierin wird also die neue Ausgabe Wandel schaffen. Und die Firma *Breitkopf & Härtel* läßt es, wie nicht anders zu erwarten, an nichts fehlen, um auch diesem Unternehmen, das in einigen Jahren vollendet sein wird, an äußerer Ausstattung die liebevolle Sorge angedeihen zu lassen, die wir an allen ihren bisherigen Publikationen bewundern. Den Werken Mozarts, Beethovens, Chopins u. a., die in prächtig ausgestatteten Bänden vorliegen, wird nun das Gesamtschaffen Franz Liszts sich anschließen.

Zum 100. Geburtstage des Meisters erschien unter der Oberleitung *Ferruccio Busonis*, einem der berufensten Hüter des Lisztschen Tonschatzes, dessen pietätvolle Redaktion so vorteilhaft absticht von früheren „éditeurs" und der deshalb gar nicht genügende Anerkennung gezollt werden kann, dasjenige Werk, das Liszt besonders am Herzen lag und das ihn viele Jahre hindurch beschäftigte, nämlich: die zwölf großen Etüden — Grandes Etudes d'exécution transcendante. Sie liegen in drei Versionen vor. Der eben erschienene Band I der Pianofortewerke, den ein prachtvolles Bild Liszts am Instrument ziert, enthält die beiden ersten Fassungen. Zuerst die aus dem Jahre 1826 stammende mit dem Titel „Etudes pour le Piano-Forte en quarante-huit Exercices dans tous les Tons majeurs et mineurs composés par le jeune Liszt". Aus diesen geplanten quarante-huit sind es indessen bloß douze geworden, welche größtenteils die Uranfänge der später nach jeder Richtung so sehr erweiterten Etudes d'exécution transcendante zeigen. Also das Werk eines 15jährigen, das damals bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschien. Ihr schließt sich die Bearbeitung aus den Jahren 1837/38 an, die bereits die Widmung an Czerny trägt, „24 grandes Etudes pour le Piano" — trotz der 24 genannten waren es in Wirklichkeit nur 12 — und im nächsten Bande wird dann die endgültige Gestalt folgen, in welcher wir alle die Douze grandes Etudes d'exécution transcendante kennen und lieben. Diese Nebeneinanderstellung der verschiedenen Bearbeitungen durch Liszt selbst, das Werden des Werkes gewährt einen höchst interessanten Einblick in die Werkstätte des Genius, der so recht an die Wandlungen erinnert, welche die drei Leonoren-Ouvertüren durchgemacht, bis sie vor dem Kriterium ihres Schöpfers bestehen konnten. Was Liszt aus diesen anfänglichen Skizzen herausschuf, ist im höchsten Maße bewundernswert, denn es zeigt von nimmer rastender Energie und hochentwickelter Schöpferkraft. Angesichts solcher Durcharbeitungen, die an Beethovensche Strenge gemahnen, erscheint heutzutage das Geschrei mancher erfolgebedürftiger, eitler Tagesgrößen, Liszt habe jeder Schöpferkraft entbehrt, geradezu albern oder, was schlimmer, gehässig. (Denn die Böswilligkeit ist ein unverzeihliches Laster, die Dummheit dagegen nur ein unverschuldetes Unglück.) Daß Liszts Stil und seine Ausdrucksweise nicht allen zusagt, sei ohne weiteres zugegeben — ist doch auch die Tonsprache mancher unserer zeitgenössischen Komponisten nicht nach jedermanns Geschmack —, aber ihm, dem großherzigen, uneigennützigen Förderer aller edlen Bestrebungen, welcher der Tonkunst neue Wege wies, die Wege, von denen die Linie unseres heutigen Produzierens ausging, die begründete Aussicht auf die Weiterentwicklung unserer Kunst bietet — steht nicht ein Richard Strauß auf den Schultern von Franz Liszt? — ihm die Fähigkeit zum Komponisten überhaupt abzusprechen, verdient schärfste Zurückweisung. „Ich kann warten", sprach der Meister einst in bescheidener Weise, als man ihm nahelegte, doch mehr für die Propagierung seiner Werke zu tun — und er wartete, bis das ihm so sehr am Herzen liegende Kunstwerk Richard Wagners sich durchgesetzt hatte. Aber in dieser selbstlosen Bescheidenheit, die das eigene Werk dem von ihm als bedeutender Erkannten unterordnete, liegt eben die wahrhafte Größe seines Künstlertums, gegen das die selbstgefällige Eitelkeit manches unserer komponierenden Zeitgenossen grell absticht. Ein schöneres Beispiel von Selbstlosigkeit als Franz Liszt — selbst ein Großer! — hat nie ein Künstler der Welt gegeben.



Liszts Grabkapelle über seiner Gruft in Bayreuth.

Doch ich bin weit abgekommen. Zurückkehrend zu dem mir vorliegenden Bande sei unserer Pianistenwelt das Studium der Lisztschen Etüden in ihren verschiedenen Gestalten besonders empfohlen; für die Jugend sowohl wie für die reiferen Jahre, ja durch das ganze Leben hindurch werden diese Etüden dem Jüngling wie dem Manne, dem Jungfräulein wie der Frau nicht nur ein unübertreffliches Material für die Ausbildung der Fingergymnastik sein — etwa an Stelle manch antiquierter Etüdensammlung? —, sie werden vielmehr jeden, der sich mit ihnen ernsthaft beschäftigt, und dem restlosen Erschöpfen ihres poetischen Gehaltes nicht minder gerecht wird, als der vollendeten Wiedergabe der in ihnen enthaltenen technischen Probleme, zum höchsten Künstlertum emporheben. Die exécution transcendante, wie der Meister sie gedacht, erheischt freilich große Voraussetzungen, an welchen schon viele scheiterten — die douze grandes Etudes sind aber auch das Vermächtnis des unerreichten größten Pianisten der Welt — Franz Liszt.

Prof. Heinrich Schwartz (München).

* * *

Die von der *„Franz Liszt-Stiftung"* herausgegebenen musikalischen Werke umfassen bis jetzt: Band I: Etüden. 1. Etüde in 12 Uebungen. 2. 12 große Etüden. 3. Mazeppa. — Band 1. Freie Bearbeitungen, Bearbeitungen und Transkriptionen für Pianoforte zu 2 Händen von Werken Richard Wagners. — Band I: Symphonische Dichtungen, No. 1 und 2. Partitur. Herausgegeben von Eugen d'Albert.

Band 2: Symphonische Dichtungen, No. 2 a, 3 und 4. Partitur.
Band 3: Symphonische Dichtungen. No. 5: Prometheus. No. 6: Mazeppa. Partitur.
Band 4: Symphonische Dichtungen. No. 7: Festklänge. No. 8: Heldenklage. Partitur.
Band 5: Symphonische Dichtungen. No. 9: Hungaria. No. 10: Hamlet. Partitur.
Band 6: Symphonische Dichtungen. No. 11: Hunnenschlacht. No. 12: Die Ideale (nach Fr. v. Schiller). Partitur.
Der Einzelpreis jedes Bandes beträgt 20 M., der Subskriptionspreis je 15 M.



Dresden. *Die erste Liszt-Jubiläumsfeier in Dresden* hat Prof. *Bertrand Roth* am 1. Oktober zu Ehren seines Lehrers und Meisters veranstaltet, dem der feinsinnige Pianist und Beethoven-Spieler die letzte künstlerische Schulung verdankt. Die Matinee eröffnete Prof. Roth mit dem Vortrage des A dur-Konzertes (am zweiten Flügel Frl. *Johanna Thamm*, Roths bevorzugte Schülerin), dessen Ausführung stürmischen Beifall auslöste. Später spielte Frl. Thamm fünf erlesene Klavierstücke Liszts, von denen sie „Au bord d'une source", „Eroica" (deren Hauptthema mit der zweiten Rhapsodie verwandtschaftliche Züge aufweist) und „Feux follets" besonders reizvoll zu gestalten wußte. Erhöhtes Interesse gewannen Liszts Lieder dadurch, daß eine Künstlerin von Ruf, Frl. *Johanna Dietz* aus Frankfurt a. M., sie zur Wiedergabe brachte. Die herrliche, wohlgebildete Stimme und der feine musikalische Vortrag ließen besonders „Das Veilchen", „Wo weilt er?" und die „Loreley" zu poesievollen Erlebnissen werden. Am Klavier begleitete Prof. Roth mit bekannter Detailmalerei und Akkuratesse. Der Künstler gibt in seinem Musiksalon, wo man schon oft Zeuge von musikfestlichen Matineen war, noch zwei dem Andenken des Komponisten Liszt gewidmete Konzerte. — Frl. *Elisa v. Catopol*, bisher am Deutschen Landestheater in Prag, hat ihr Engagement an der Dresdner Hofoper als „Butterfly" mit großem, wohlverdientem Erfolge angetreten. Die Künstlerin, die als Gilda („Rigoletto") im Frühjahr gastierte, ist berufen, das seit dem Weggang der Frau Wedekind verwaiste Fach der Koloratursoubrette (Rosine, Frau Fluth usw.) auszufüllen. *H. Pl.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie verlautet, soll in Bayreuth in nächster Zeit die Festspielverwaltung mit der Versendung der offiziellen Mitteilung über die *Festspiele 1912* beginnen, worauf die Vormerkungen erfolgen können.

— Frau Direktor *Aurelie Révy*, die als Direktrice die Leitung der „Komischen Oper" in Berlin am 1. November übernimmt, wird mit *Meyerbeers* „Nordstern" beginnen. (Sie ist die erste Direktrice in Deutschland.)

— „Der Kuhreigen", die neue Oper von *Wilhelm Kienzl*, soll in der letzten Novemberwoche an der Wiener Volksoper zur Uraufführung kommen. Das Textbuch ist diesmal nicht vom Komponisten, sondern, wie berichtet, von Richard Batka verfaßt und einer Rokokonovelle entnommen.

— „Christoph Columbus" lautet der Titel einer großen Oper, die *Oskar Fried*, der bekannte Berliner Dirigent, komponiert und die voraussichtlich 1913, in Szene gesetzt von Max Reinhardt, in New York ihre Erstaufführung erleben soll. Die Oper besteht eigentlich nur aus einem Akt, zerfällt jedoch in drei Szenen. Die ganze Handlung vollzieht sich mitten auf dem Ozean an Bord von Columbus' Flaggschiff „Santa Maria". Hoffentlich ist die Behandlung des Stoffes origineller als der Stoff selber.

— *Marziano Perosi* hat in Wien die Partitur einer vieraktigen Oper „Pompeji" vollendet. Den größten Teil der Oper hat der Künstler während eines einjährigen Aufenthalts in Berlin geschrieben. Das Libretto ist nach dem gleichnamigen Roman Bulwers verfaßt. „Die Librettisten Karl Schreder und Robert Prosl wollten den Weg des alten Systems des Librettos verlassen und den Personen Farben geben, indem sie aus ihnen Charaktere machten, die dem Musiker die Möglichkeit bieten, außer der malerischen auch psychologische Musik zu machen." (Diese Bemerkung finden wir wieder in großen Tageszeitungen! Uns scheint, als ob dieser „alte Weg" des Librettos schon seit einiger Zeit verlassen sei.)

— In Prag hat *Jul. Bittners „Musikant"* (für Prag Erstaufführung) durch seine gesunde Musik allgemeine und respektvolle Beachtung hervorgerufen. Der Wechsel von drastischer Charakterisierung gelungener Bauerntypen und süßer, doch nirgends süßlicher Romantik, die schönen dramatischen Steigerungen des zweiten Aktes ließen ein ehrliches Talent eines zukunftsfrohen deutsch-österreichischen Musikers erkennen. Am Pult saß W. Wolff; die Hauptrollen sangen: Fr. Boennecken, Frl. Körner, Dr. Winkelmann. Die Aufführung war auf der Höhe. *Dr. E. Sth-d.*

— *Richard Strauß* hat, wie Dr. *Alexander Dillmann* in den „Münchn. Neuest. Nachr." mitteilt, eine neue Oper vollendet und sie in Garmisch einem engeren Freundeskreise vorgespielt: „Ariadne auf Naxos", die am Schluß eines Molièrschen Schauspiels steht. Ueber die höchst eigenartige Idee (*Hoffmannsthal*) werden wir noch berichten. (Nach Schluß der Red.)

*

— Daß *Franz Liszt* Komponist eines Arbeiterchors ist, wird nur wenigen bekannt sein. Liszt, der ausgesprochene Liebling und Freund fürstlicher und hocharistokratischer Persönlichkeiten, hat damit sein reges Interesse an den Bewegungen der 48er Jahre bekundet. Die Komposition ist für Baßsolo und Männerchor. An die Oeffentlichkeit ist sie bisher noch nicht gelangt, wohl aber verwahrt das Liszt-Museum in Weimar das Manuskript des Chores, dessen Veröffentlichung seinerzeit unterblieb, weil die Zeitumstände, nach Franz Liszts eigener Niederschrift, „einen ganz abnormen Kommentar zur Arbeiterfrage lieferten und es so zweckmäßiger erscheinen ließen, die Publikation dieses Arbeiterchors aufzuschieben." Der Chor wird jetzt durch die Verwalter des schöpferischen Nachlasses Franz Liszts, Breitkopf & Härtel in Leipzig, veröffentlicht werden.

— *Gustav Mahlers* Achte Symphonie wird nunmehr (nach München) in dieser Saison in Frankfurt a. M., Wien, Amsterdam, Prag und Mannheim aufgeführt werden. Weitere Aufführungen sollen auch in Leipzig und Berlin stattfinden.

— Die Symphoniekonzerte in der Dresdner Hofoper bieten sehr erfreulicherweise eine auffallend große Zahl von Neuigkeiten, zum Teil auch von Neutönern. Wir nennen Walter Braunfels: „Serenade", Adolf P. Boehm: symphonische Dichtung „Friede", Friedrich Klose: „Elfenreigen", Anatol Liadow: „Kikimora", Ewald Straeßer: G dur-Symphonie, Richard Wetz: Tragische Ouvertüre, Richard Mandl: Ouvertüre zu einem gaskognischen Ritterspiel, Max Reger: Lustspiel-Ouvertüre. Des weiteren seien erwähnt die 3. Symphonie in c moll von Alexander Skrjábin, die „Rhapsodie espagnol" von Ravél und eine Ballade für Bariton von August v. Klenau. Neben diesen elf Neuheiten, die zur Genüge dartun, daß man seitens der Generaldirektion der Hoftheater und der Königl. Kapelle dem F o r t s c h r i t t huldigt, ist noch des Palmsonntag-Programms zu gedenken. Entgegen der langjährigen Tradition (Beethovens „Neunte" und „Parsifal"-Bruchstücke) enthält es diesmal zwei Werke von Anton Bruckner, die Neunte Symphonie und das „Te Deum"! Eine würdige Liszt-Feier bringt zum 100. Geburtstage des Komponisten u. a. die Faust-Symphonie. Dem Andenken *Gustav Mahlers* wird gleich das erste Konzert mit der Vierten Symphonie gerecht. Das Klassikerdreigestirn kommt nicht zu kurz. Von den Romantikern fehlt diesmal nur Mendelssohn. Namhafte Solisten sind für die sieben Konzerte der Serie B in Aussicht genommen, darunter die für Dresden neuen Künstler, wie der Pianist *Alfred Cortot* und der Violinist *Georges Enesco*. *H. Pl.*

— Aus *München* wird uns geschrieben: Die großen *Chorvereinigungen* — die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" und der „Lehrergesangverein" — stehen gegenwärtig wieder dirigentenlos da. Die Konzertgesellschaft hat nach dem Weggange von *Ludwig Heß* in der vorigen Saison unter der Leitung des jungen Münchner Komponisten *Rudolf Siegel* und des Lübecker Kapellmeisters *Hermann Abendroth* zwei Konzerte gegeben, zu einem Engagement haben jedoch diese Dirigentengastspiele nicht geführt. Der Verein wird im diesjährigen Winter je ein Konzert geben unter der Leitung berühmter auswärtiger Dirigenten, nämlich des Professors *Schwickerath* aus Aachen und des Professors *Siegfried Ochs* aus Berlin, der den Verein schon früher ein Jahr lang geleitet hat. Der Lehrergesangverein wurde bekanntlich bisher von Hofkapellmeister *Cortolezis* geleitet, der nunmehr, nach Mottls Tode, München verlassen wird. Bei der Wahl eines neuen Dirigenten kommt in Betracht, daß dieser auch die beiden großen Chorkonzerte der Musikalischen Akademie vorzubereiten hat. Die Entscheidung kann deshalb erst getroffen werden, wenn die „Akademie" einen Nachfolger für Mottl gewählt hat. Einstweilen werden Hofkapellmeister *Fischer* und *Röhr* die Konzerte der Akademie und des Lehrergesangvereins leiten. *R.*

— Im November wird *Richard Strauß* seinen „Rosenkavalier" persönlich bei dem Richard-Strauß-Fest im Haag dirigieren.

— Von einem großen Konzertplan wird aus Frankfurt a. M. berichtet. Wie *Willem Mengelberg* in einer vom Oberbürgermeister Dr. *Adikes* einberufenen Versammlung ausführte, habe der Cäcilienverein den Plan erwogen, Gustav Mahlers achte Symphonie aufzuführen. In München hatten damals nur 4000 Personen Platz. Mahler selbst habe ihm gesagt, daß Saal und Chor viel zu klein gewesen seien und er sich für das Ganze einen viel größeren Raum gedacht habe. Mahlers

Idee würde also erst verwirklicht werden können, indem die neue Festhalle in Frankfurt als Konzertraum in Betracht käme. Nur müsse ein Dirigent vorhanden sein, der zwei große Chöre zur Verfügung habe. Sein Amsterdamer Chor und das dortige Orchester seien bereit, mitzumachen. Die Symphonie allein aber könne nicht rentieren, deshalb müsse zur Halbierung der Hauptkosten noch ein zweites Konzert hinzukommen und für dieses sei Bachs „Matthäus-Passion" in Aussicht genommen. Da der Plan keine Gegner fand, wurden vier Ausschüsse eingesetzt, die die Vorbereitungen alsbald übernehmen werden.

— In *Weimar* hat sich eine „Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst" unter dem Vorsitz des Direktors der Großherzogl. Musikschule, Prof. W. v. Baußnern, gebildet. Es sollen in jedem Jahre wenigstens zwei Aufführungen von modernen Werken in Weimar stattfinden.

— Eine neue Violinsonate von *Max Reger* (op. 122) hat an einem Kammermusikabend in Duisburg ihre *Uraufführung* erlebt. Für das aus vier Sätzen bestehende Werk ist charakteristisch die überall intensiv hervortretende Kantilene und eine weiche und doch herbe Romantik. Natürlich ist die Sonate ganz modern empfunden. Der wertvollste Teil ist wohl der zweite Satz — vivace —, der durch seine höchst reizvolle, pikante Originalität und seinen etwas grotesken Humor entzückt. Das Adagio (3. Satz) ist von edler Einfachheit, großer Melodie und fast klassischer Struktur. Der letzte Satz mit seiner tüftelnden Ueberladenheit verwischt leider den günstigen Eindruck etwas. Hofkonzertmeister *Ernst Schmidt* (Darmstadt) und *Max Reger* hoben die Novität aus der Taufe. *B.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Jaques-Dalcrozes rhythmische Gymnastik.* Jaques-Dalcroze beginnt nun auch das Interesse des Auslandes auf sich zu ziehen. Er ist von einem schwedischen Komitee zu einer Aufführungsreise in den skandinavischen Ländern eingeladen worden. Für den November liegt eine Einladung vor zu einer Aufführungsreise in Holland und England, für den Dezember zu einer Reise nach Moskau und Petersburg. In Moskau hat das bekannte künstlerische Theater von Stanislawski die Methode Jaques-Dalcroze als obligatorisches Unterrichtsfach der Theaterschule eingeführt. Den Unterricht erteilt eine in Dresden diplomierte Lehrerin. Welche Bedeutung der Jaques-Dalcroze-Methode für die Theaterentwicklung beigemessen wird, geht auch aus dem Umstande hervor, daß Direktor Reinhardt, Berlin, Jaques-Dalcroze aufgefordert hatte, die Chöre der „Orestie" von Aeschylos für die Münchner Aufführungen einzustudieren. Jaques-Dalcroze konnte aus Mangel an Zeit dieser Aufforderung nicht Folge leisten. Die Schule selbst bereitet für das Jahr 1912 Festspiele in der Gartenstadt Hellerau (Dresden) vor.

— *Die Tonwortmethode.* Der Leipziger Gesanglehrer *Gustav Borchers* ist von der Stadt Braunschweig berufen worden, die Einführung der Tonwortmethode von Karl Eitz, ergänzt durch seine eigene Stimmbildungspraxis, in die städtischen Schulen Braunschweigs durch einen vierzehntägigen Kursus für die dortigen Schulgesanglehrer einzuleiten. Die Königl. Sächs. Behörden haben den dazu erforderlichen Urlaub bereitwilligst erteilt. (Ueber die Tonwortmethode, für die die „N. M.-Z." seinerzeit auch eingetreten ist, siehe Karl Eitz, Bausteine zum Schulgesangunterrichte, und G. Borchers, Uebungsstoff. Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

— *Straußiana.* Eine Richard-Strauß-Biographie wird demnächst bei Schuster & Löffler in Berlin erscheinen. Ihr Verfasser ist Dr. *Max Steinitzer.* Das Werk bietet die erste geschlossene Darstellung von Straußens Lebenslauf und zeigt seine Entwicklung an der Hand von vielen ungedruckten Briefen. (Steinitzer ist auch der Verfasser der im Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart erschienenen „Straußiana".)

— In *München* ist Felix Mottls Nachlaß versteigert worden. Dazu schreiben die „Münchner N. Nachr.": „Also wieder einmal das tragische Ende einer ‚menschlichen Komödie'. Die Schätze, die ein Großer liebgewonnen, werden hinausgeschleudert in die Welt; die kostbaren Decken, Bilder und Bronzen, die ein feiner Künstler vielleicht wie seinen Augapfel gehütet, müssen von fremden Händen taxiert werden! Es ist, als träte man in eine Totenstube; man schreitet auf Zehenspitzen, spricht im Flüsterton — aber immer wieder überkommt einen das drückende Gefühl, als Eindringling zu gelten."

— *Vom Männergesang.* Vom 9.—12. Dezember begeht die *Moskauer Liedertafel* die Feier ihres 50jährigen Bestehens durch ein Festkonzert, Festbankett, Festball etc. etc. Sämtliche deutschen Männergesangvereine Rußlands sind zur Feier eingeladen, ebenso einige auswärtige reichsdeutsche. *-l.*

Personalnachrichten.

— Der dem Anscheine nach längst beigelegte Konflikt zwischen *Felix Weingartner* und der Generalintendantur der Königl. Oper in Berlin wird noch ein Nachspiel haben. Weingartner hat den Vergleich, mit dem seinerzeit das Schiedsgerichtsverfahren beendet wurde, angefochten, und den ordentlichen Rechtsweg beschritten. Er hat gegen den König von Preußen Klage erhoben, die auf Rückerstattung der von Weingartner auf Grund des Vergleichs geleisteten Summe sowie auf die Feststellung gerichtet ist, daß der Künstler einen Kontraktbruch nicht begangen habe.

— *Arnold Schönberg* wird in der Zeit zwischen dem 1. Oktober und 1. Juli in Berlin einen Unterrichtskursus in Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation abhalten.

— Aus der Wiener Hofoper wird mitgeteilt, daß Direktor *Gregor* vor einiger Zeit mit *Pietro Mascagni* verhandelt habe, um ihn als Dirigenten für die italienischen Opern nach Wien zu engagieren. Die Verhandlungen waren bereits ziemlich weit gediehen, haben sich aber zerschlagen, da Mascagni auf längere Zeit an die Oper in Rom engagiert worden ist. — Herr Gregor macht manchmal etwas sonderbare Sachen.

— Als Kapellmeister an die neue Charlottenburger Oper ist *Ignaz Waghalter* verpflichtet worden.

— *Ottfried Hagen*, der Heldentenor der Braunschweiger Hofoper, ist an das Frankfurter Opernhaus von 1912 ab engagiert worden.

— An Stelle des krankheitshalber zurücktretenden Prof. Rob. Schwalm ist *Karl Ninke* aus Halle a. S. zum Dirigenten des „Sängervereins" in Königsberg gewählt worden. *B.*

— Der Kapellmeister des Hoftheaters in Braunschweig, *Max Clarus*, hat gleichzeitig mit der Jubelfeier dieser Bühne ein dreifaches Jubiläum begangen. Er ist nämlich 50 Jahre Musiker, seit 40 Jahren Kapellmeister und seit 30 Jahren Mitglied der Braunschweiger Hofoper.

— Seminarmusiklehrer *Richard Kügele* in Frankenstein (vorher in Liebenthal) ist in den Ruhestand getreten. Er übernimmt an Stelle seines bisherigen Amtes ein Chorrektoramt in Görlitz.

— Die Berner Liedertafel ehrt mit einer Aufführung der Beethovenschen Missa solemnis den im August gestorbenen langjährigen verdienstvollen Dirigenten Dr. Karl Munziger.

— Der Musikgelehrte *Charles Malherbe*, der Archivar der Pariser Großen Oper, ist im Alter von 48 Jahren gestorben.

— Die Aschenreste von Dr. *Aloys Obrist*, des früheren Stuttgarter Hofkapellmeisters, sind dieser Tage auf dem neuen Weimarer Friedhofe beigesetzt worden. Der Bruder des Musikers, der Münchner Bildhauer Hermann Obrist, hat für die Stätte einen in gotisierenden Formen gehaltenen Grabstein geschaffen, der die Urne deckt.

— Der Domkapellmeister und akademische Musiklehrer an der Breslauer Universität, Prof. *Max Filke*, ist, 56jährig, gestorben. Er wirkte seit zwanzig Jahren an der Breslauer Kathedrale und war als Komponist von geistlichen Orchesterwerken, Liedern sowie von Männerchören bekannt.

* * *

Unsere Musikbeilage zum Liszt-Heft (Heft 2) bringt eine Seltenheit. Wir sind in der glücklichen Lage, den „Psaume" neu zu veröffentlichen, der heute als so gut wie unbekannt zu betrachten ist. Aus dem ursprünglichen, verschollenen Album d'un voyageur (Stradals umfangreiche, in diesem Hefte beginnende „Studie" wird das Nähere darüber sagen) sind zwei Stücke in das I. Année de pélerinage (B. Schotts Söhne, Mainz) nicht aufgenommen worden: Lyon und Psaume. Der Psalm ist die erste Komposition religiöser Natur Liszts und der erste Vorläufer seiner Kirchenmusik. Herr Robert Lienau (Inhaber der Schlesingerschen Musikhandlung in Berlin) war so freundlich, uns für den Abdruck sein Exemplar des Albums d'un voyageur zur Verfügung zu stellen.

*

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Medaillon-Porträt von *Franz Liszt* nach dem Relief von Ernst Rietschel (1854).

*

Auf eine Liszt-Plakette, sehr wirksam von Ophemert ausgeführt, machen wir unsere Leser aufmerksam. Sie ist bei Hans Friedr. Abshagen, Kunstverlag, Dresden, erschienen.

*

Zur Notiz. Wegen Raummangels war es leider nicht möglich, alle zur Liszt-Feier erworbenen Manuskripte in dem einen Hefte unterzubringen. Es folgen noch: Liszt als Schriftsteller von *Max Denk*, Liszt als Männerchor-Komponist von *August Richard*, *Saint-Saëns* über Liszt, Erinnerung an Liszt von *Leonie Größler-Heim*, Schlesische Lisztiana von *Julius Blaschke*. Diese Aufsätze werden in den nächsten Heften in zwangloser Folge erscheinen. Red.

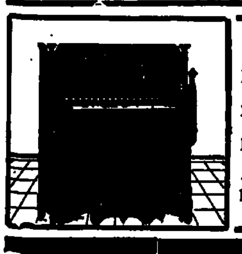
Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 19. Oktober, des nächsten Heftes am 2. November.

— **Eine Kritik über Liszt.** Im ersten Band des Jahrgangs 1836 von Lewalds „Europa“ wird ein aus dem Französischen übersetzter Artikel über Franz Liszt auszugsweise mitgeteilt. Der Passus, den die „Europa“ der „Neuen Zeitschrift für Musik“ entnommen hatte, lautet wörtlich mit Anmerkungen: „Man muß ihn sehen, wenn er mit wallendem Haar von einem Ende des Klavieres zum andern seine Finger der Taste entgegenwirft, welche in kreischendem oder silberhellem Tone klingt wie eine Glocke, auf die ein Ball aufschlägt; seine Finger scheinen sich durch eine Feder zu verlängern und auszudehnen und oft von den Händen abzulösen. Man muß seine Augen sehen, wenn er sie erhaben aufwärts schlägt, um eine himmlische Eingebung zu empfangen, und wenn er sie düster wieder auf die Erde heftet; seine strahlende, gotterfüllte Miene, welche der eines Märtyrers gleicht, der sich in der Freude über seine Martern groß fühlt; diesen schrecklichen Blick, welcher bisweilen den Zuhörer durchbohrt, betäubt und in bezaubernden Schrecken versetzt, und wiederum diesen matten Blick, der glanzvoll verlöscht. (!!!) Man muß ihn sehen, wenn er seine Nasenlöcher aufbläst (wie schön!), um der Luft Eingang zu verschaffen, die in ungestümen Strömungen aus seiner Brust wogt, dem Schnauben des Wettrenners vergleichbar, der über den Plan hinfliegt. O man muß ihn sehen, man muß ihn hören und schweigen (das wäre freilich besser!), denn hier fühlen wir zu wohl, wie sehr die Bewunderung unsere Ausdrücke schwächt!“

Die Redaktion der Zeitschrift „Europa“ fügt dem hinzu: „Wir und die meisten Leser dieser Stelle fühlen dies gewiß nicht mit. Welche Uebertreibungen in jedem Satze! Das nimmt sich im Französischen schlecht genug aus, aber im Deutschen noch schlechter. Und wenn man bedenkt, daß hier nur von einem modernen Klavierspieler die Rede ist, der, wie es weiter heißt, von einem gewissen Charlatanismus in Manier und Spiel nicht frei ist, kokett, brillant wie Herz und ähnliche. Das Wahre an der Sache ist: Liszt

hat die Hoffnungen nicht erfüllt, die er als Kind, gleich allen sogenannten Wunderkindern, bei manchen erregte, und sucht jetzt auf alle mögliche Weise das zu erreichen, was ihm doch stets unerreichbar bleiben wird, nämlich sich einen großen Namen zu machen. Er war Anhänger der St. Simonisten, dann Mystiker, und hatte oder hat noch ein Verhältnis mit der Mad. Dudevant, die als Georg Sand so bekannt ist. Dies scheint ihm ganz den Kopf zu verdrehen und die Pariser Witzblätter aller Farben überbieten sich darin, ihren Spott über den armen Klavierspieler ausströmen zu lassen."

Gut gebrüllt, brave Redaktion. Möge es allen Kritikastern, die mit ihren Kassandrarufen bei jedem neuen Stern am Himmelszelt der Kunst die Zuschauer beunruhigen, so ergehen wie diesem hier. Die Blamage ist vollständig. *August Lewald* ist es freilich nicht gelungen, sich einen „großen Namen" zu machen.



Besprechungen.

Liszts symphonische Dichtungen in kleiner Partiturausgabe. Ein prächtiges Geschenk zum 100. Geburtstage Liszts hat der Verlag von *Breitkopf & Härtel* der musikalischen Welt gemacht: Die 12 symphonischen Dichtungen des Meisters in kleiner Partiturausgabe. Ce qu'on entend sur la Montagne, Tasso, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Héroide funèbre, Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale. Diese Partituren liegen nun im Taschenformat in sauberem braunem Umschlag vor uns. Die technische Ausführung des Notenbildes ist ausgezeichnet, deutlich und bringt einen Fortschritt in den kleinen Partiturausgaben. Der Druck ist klar. Eine Neuerung bietet diese Ausgabe noch insofern, als den Partituren Analysen der Werke (mit Notenbeispielen) vorgedruckt sind, deren Verfasser Hermann Kretzschmar, Alfred Heuß, Georg Münzer, Roderich v. Mojsisovics sind. Außerdem sind die Lisztschen Bemerkungen dazu (in deutscher Uebersetzung von Cornelius) beigegeben. Mehr kann man nun, auch hinsichtlich des billigen Preises von 2 M. für die Partitur, wirklich nicht verlangen. Diese Partiturausgabe darf als eine pièce de résistance unter den vom Musikalienverlag veranstalteten Liszt-Ausgaben zur Centenarfeier bezeichnet werden.

Im Anschluß hieran sei die kleine Partitur-Ausgabe der ersten ungarischen Rhapsodie (in F, von Hans v. Bülow) genannt, die Liszt und F. Doppler für Orchester bearbeitet haben. J. Schuberth & Co. in Leipzig haben sie veranstaltet. Weiter sind in diesem Verlage erschienen die Faust-Symphonie (6 M.), und die ungarische Rhapsodie No. 2 (M. 1.50), die uns bis jetzt noch nicht vorliegen. Wir werden darauf gegebenenfalls zu sprechen kommen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 7. Oktober.)

J. F. Auch Ihre düsteren Klänge träumen den Traum des Fichtenbaums. Daß Sie sich auf die einfachsten Mittel beschränkten, verdient Lob.

Br. Z., Böhmk. Der an den Genius Chopins erinnernde Walzer sagt am ehesten zu. Diese neuesten Talentäußerungen sind zu sehr reflexiver Art, als daß sie tiefer interessieren könnten.

C. Bresl., Gd. Walzer ziemlich gewöhnlichen Schlags. Die melodischen Phrasen, die Sie mühelos zusammengetragen haben, wollen nicht mehr zünden, denn sie sind schon alle abgedroschen. Auch Ihr Marsch bietet zu wenig Neues. Beschäftigen Sie sich lieber wieder mit Musik einer höheren und besseren Art.

O. B—dt, Dr. In beiden Stücken (Gnomen-Festzug und Mazurka) ist es Ihnen mehr um den sinnlichen Klangreiz zu tun als um die Bildung ausdruckskräftiger Formen. Wagen Sie sich etwas höher hinauf; der Eindruck ist im übrigen nicht ungünstig.

O. Sch., A—l. Trotz der schätzenswerten Vorzüge Ihrer „Weihnachtsstimmung" bedauern wir, das Stück ablehnen zu müssen.

E. P., B. Solchen harmonischen Schwelgereien müßte durch gründliche Beschäftigung mit der Diatonie vorgebeugt werden.

Toccata. Sie arbeiten etwas flüchtig. Neben Ihren kontrapunktischen Studien dürfen Sie die Akkord- und Modulationslehre nicht vernachlässigen. Sie stellen sich zu hohe Aufgaben. Orthographie unsicher. Ein anscheinend gewandter Orgelspieler, der durch fleißige Beschäftigung mit Bewährtem sein Talent anzuregen und zu fördern die beste Gelegenheit hat.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

L. M. Ihr Mozart-Enthusiasmus hat etwas Fanatisches, das auf die Dauer wirklich nicht anzieht. Und Fanatismus und Mozartscher Geist? — Wir werden dem Verfasser Ihren Brief zustellen. Im übrigen bitten wir Sie im Namen des Genius Mozart, der zweifellos das Genie bei anderen freudig anerkannt hätte (wodurch sich eben der Genius von der Allgemeinheit unterscheidet), uns nicht zu zürnen, wenn wir auch einem Richard Wagner etwas Begeisterung zollen und auch den Großen unserer Zeit ihr Plätzchen an der Sonne gönnen. Verehrter Herr, die Möglichkeit einer objektiven Darstellung der neueren Zeit existiert nur in den Köpfen gewisser Kritiker, die da glauben, mit ihrer Weisheit sub specie aeterni zu wandeln. — Ihrer Kritik in einer Fachzeitschrift sehen wir mit Interesse entgegen.

H. B. Die Jungfrau von Orleans als Opernheldin ist zahlreich vertreten. Auch der Meister Verdi hat sie in der Oper verherrlicht. Dann Balfe, Tschaikowsky und ein paar Dutzend weniger Berühmte.

Zur Notenschriftreform. Auf verschiedene Anfragen von Interessenten für die in Heft 22 des vorigen Jahrgangs veröffentlichte Notenschrift von Neuhaus teilen wir mit, daß der Verleger Herr Richard Zeiller in Nürnberg ist (Künhoferstr. 34). Wir bitten, sich an ihn zu wenden.

Kühners Taras Bulba. Auf unsere Anfrage wird uns in freundlicher Weise aus dem Leserkreis geschrieben: Im Briefkasten der letzten Nummer Ihrer werten Zeitung bittet jemand um Auskunft wegen des Komponisten der Oper „Taras Bulba", die 1880 in Petersburg aufgeführt wurde. Ich möchte Sie bitten, dem Fragesteller mitzuteilen, daß der Komponist der kürzlich gestorbene Wilhelm von Kühner ist, geb. 1840 (nicht 1829!) in Stuttgart. Ich besitze einige Stücke aus der Oper, fur Klavier gesetzt. Wenn diese den Betreffenden interessieren sollten, stehen sie ihm bei mir zur Verfügung. (Adresse: M. Bareiß, Stuttgart, Kornbergstr. 28 b III.)

Kunst und Unterricht



An unsere verehrl. Leser!

Wir bitten darauf zu achten, daß Zuschriften, welche den Anzeigenteil betreffen, nur an die:

Anzeigen-Geschäftsstelle der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart, = Königstraße 31 B =

zu richten sind. Alle anderen Schriftstücke, die Angelegenheiten der Redaktion od. Expedition betreffen, wollen nach Stuttgart, Rotebühlstr. 77 adressiert werden.
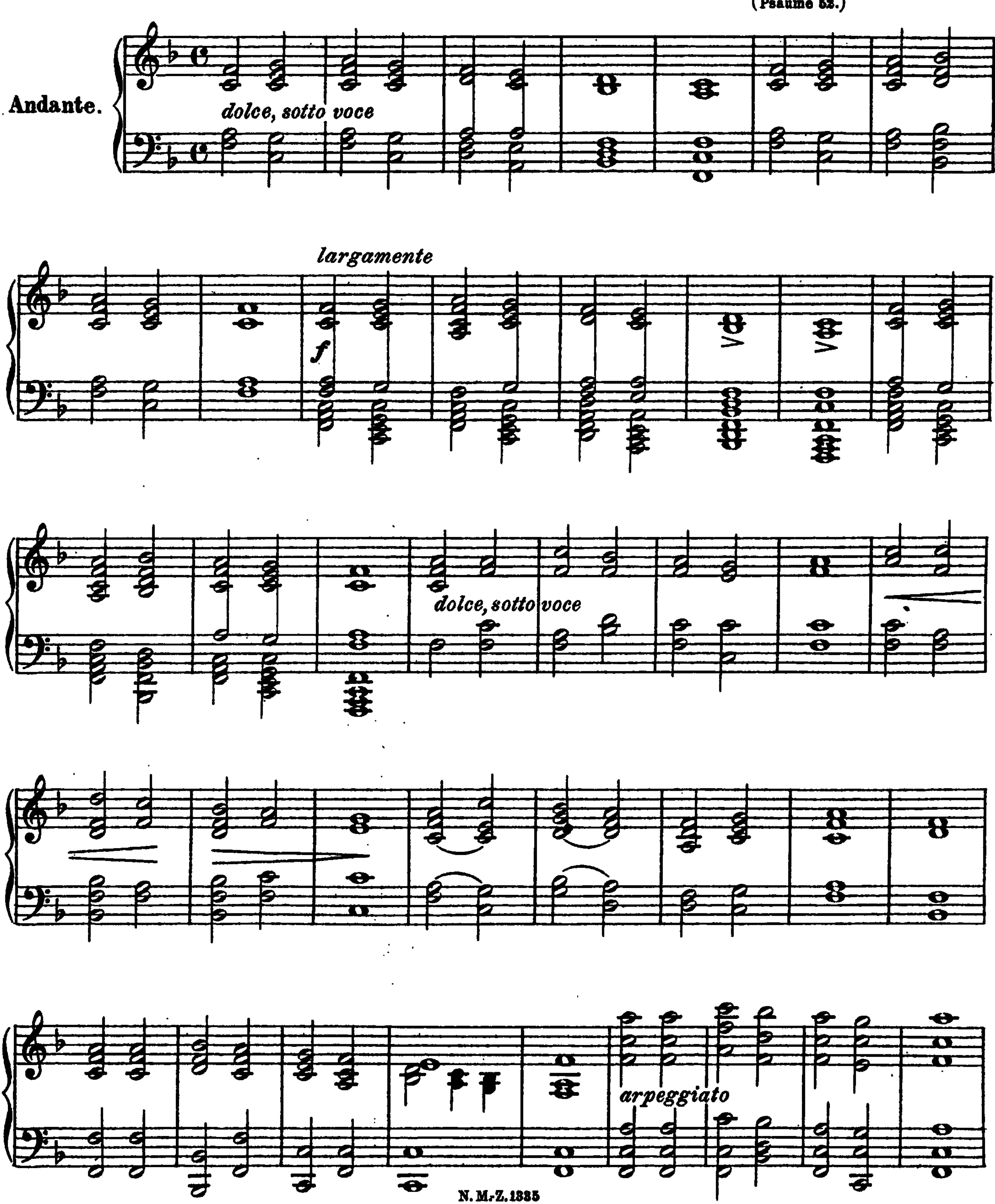
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**
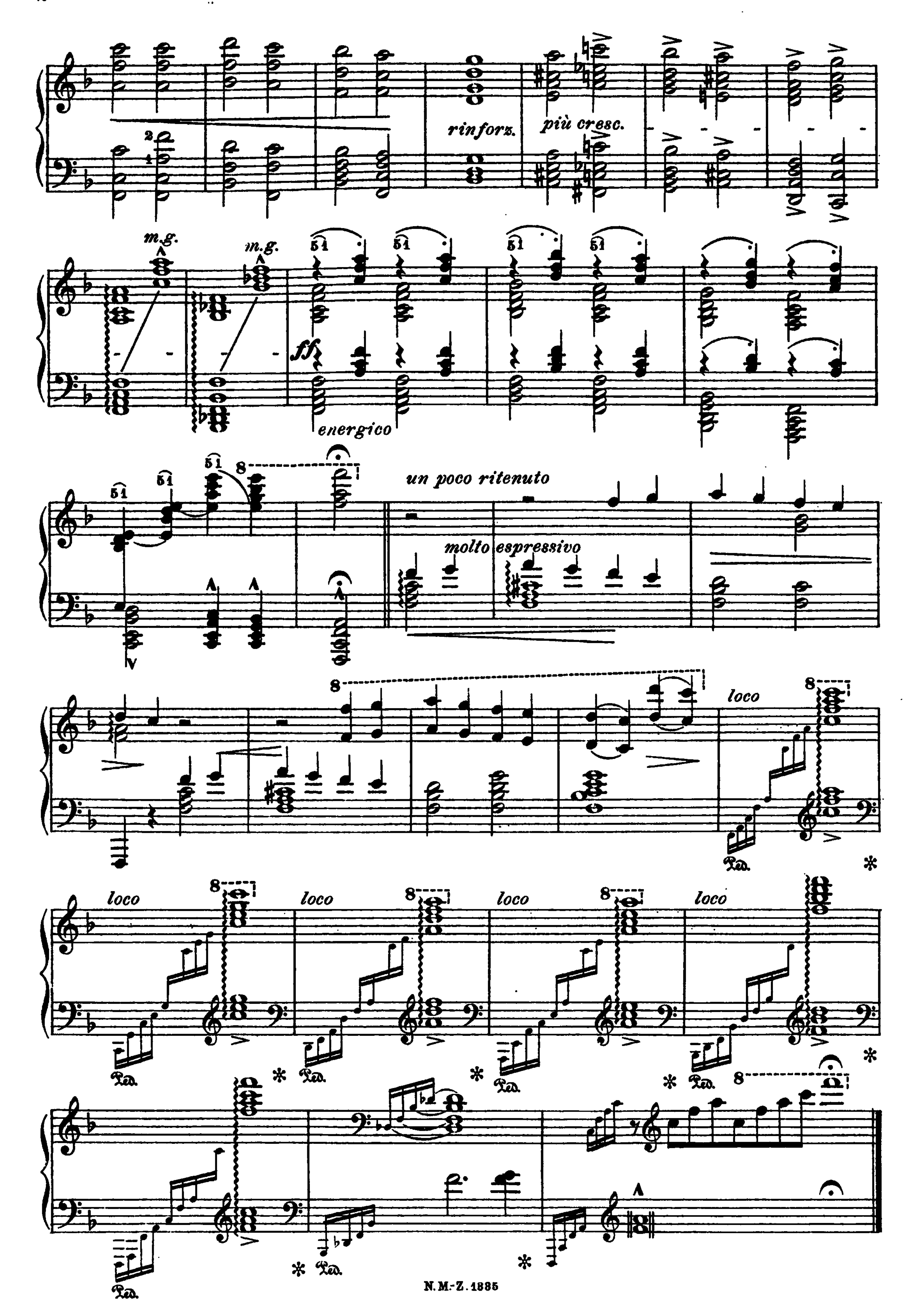
FRANZ LISZT: PSAUME.

(De l'église à Genève.)

„Comme un cerf brame après des eaux courantes, ainsi mon âme soupire après toi, o Dieu! Mon âme à soif de Dieu, du Dieu fort et vivant!"
(Psaume 52.)



Aus dem nicht mehr im Handel befindlichen *„Album d'un voyageur."* *„Psaume"* wurde nicht in *„Années de Pélerinage"* aufgenommen.
Originalverlag des Tobias Haslinger in Wien; jetzt: Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung (Rob. Lienau) in Berlin.
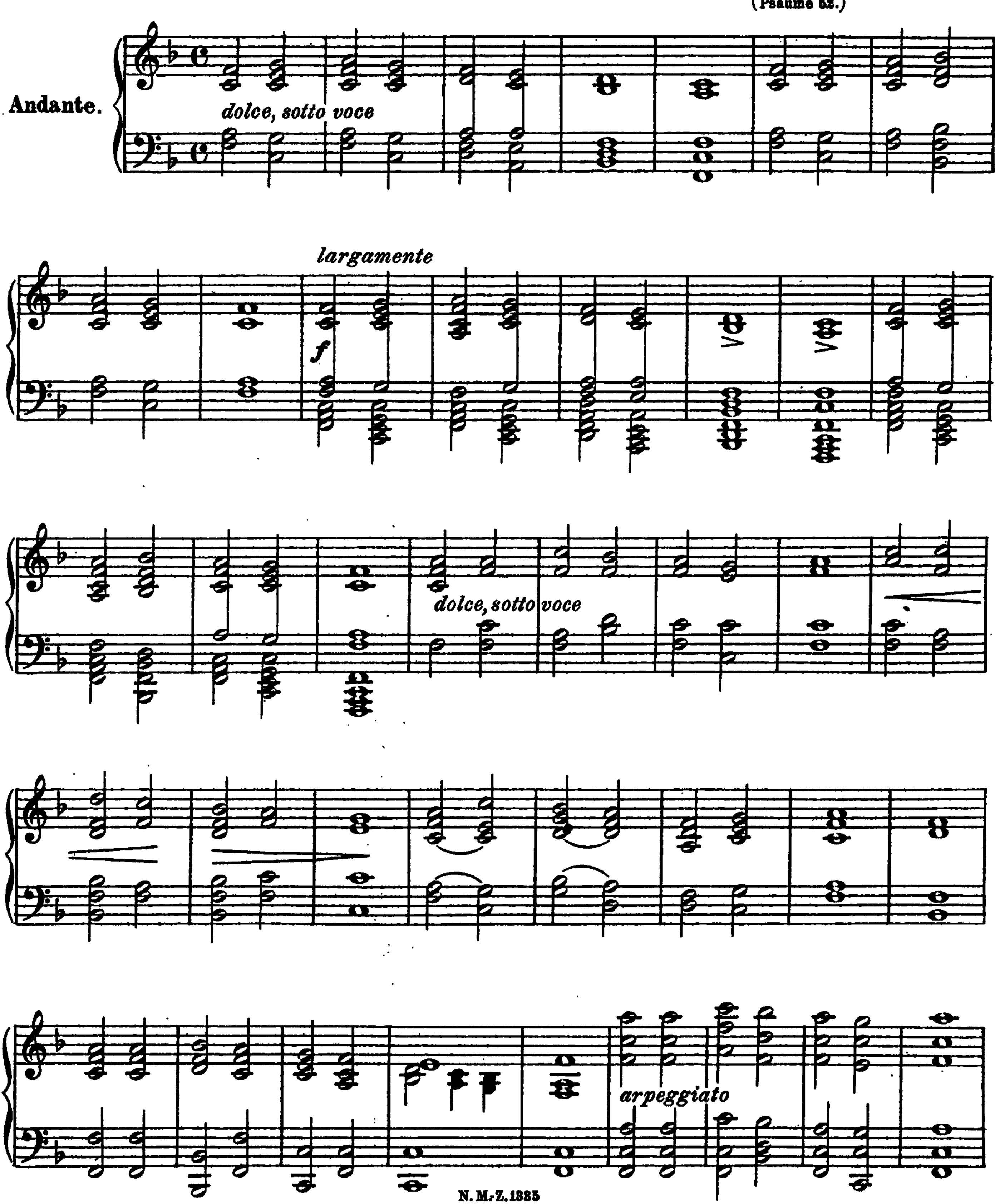

rinforz.
più cresc.
m.g.
m.g.
energico
un poco ritenuto
molto espressivo
loco
loco
loco
loco
loco

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

FRANZ LISZT: PSAUME.
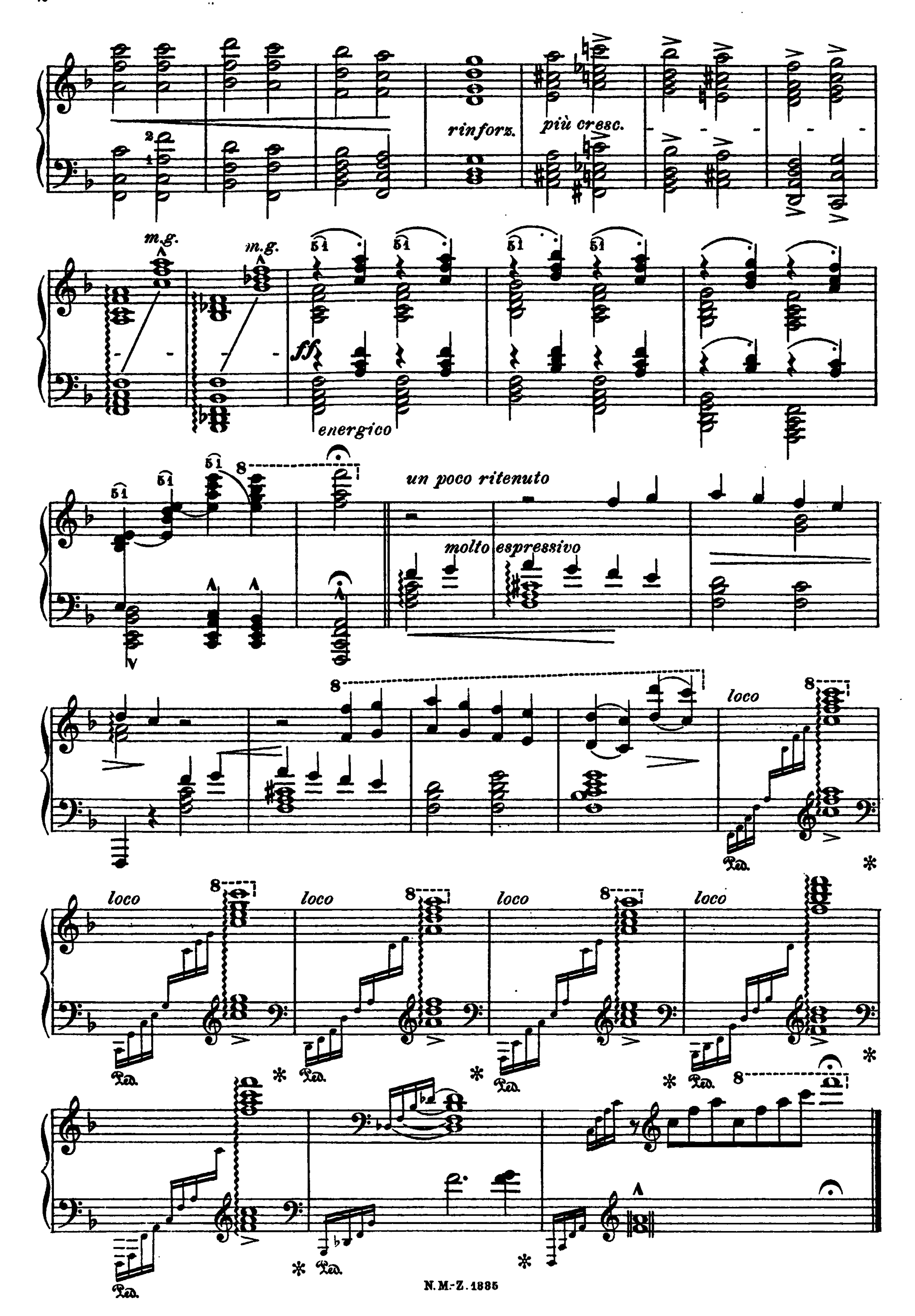
(De l'église à Genève.)

„Comme un cerf brame après des eaux courantes, ainsi mon âme soupire après toi, o Dieu! Mon âme à soif de Dieu, du Dieu fort et vivant!"
(Psaume 52.)



N. M. Z. 1335

Aus dem nicht mehr im Handel befindlichen *„Album d'un voyageur."* *„Psaume"* wurde nicht in *„Années de Pèlerinage"* aufgenommen.
Originalverlag des Tobias Haslinger in Wien; jetzt: Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung (Rob. Lienau) in Berlin.



rinforz.
più cresc.
m.g.
m.g.
ff
energico
un poco ritenuto
molto espressivo
loco
loco
loco
loco
loco

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 3

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

3. Uebung und Gedächtnis.

DER Musiker denkt bei dem Wort Gedächtnis zunächst an das Auswendigspielen und erwartet bei der Zusammenstellung von Uebung und Gedächtnis Erörterungen, wie weit das Gedächtnis durch Uebung zu kräftigen, wie weit es überhaupt der Uebung zugänglich ist. Wir wollen diese Frage aber vorläufig zurückstellen, denn die Vorstellung von der Funktion, Bedeutung und Leistung des Gedächtnisses, die solcher Erwartung zugrunde liegt, ist so durchaus unzulänglich, daß sie erst beseitigt werden muß, bevor an Einzelfragen, die die Praxis stellt, herangetreten werden kann. Die Leistung unseres Gedächtnisses geht sehr viel weiter und greift in Funktionen hinein, bei denen an seine Mitarbeit gewöhnlich kaum gedacht wird.

„Welch ein Gedächtnis!" rufen bewundernd die Zuhörer und beneidend so mancher Kollege angesichts der erstaunlichen Leistungen im Auswendigspielen, die heute in unseren Konzertsälen geboten werden. Bewunderung wie Neid sind gewiß gerechtfertigt, denn die Gedächtniskraft, die es ermöglicht, an einem Abend drei große Konzerte mit Variationen auswendig zu spielen, ist das Geschenk einer verschwenderischen Laune der schaffenden Kräfte unseres Organismus, das sie dem Glückskind in den Schoß werfen und dem andern versagen, ohne ihm im geringsten die Möglichkeit zu geben, was sie nicht gutwillig gegeben, ihnen durch noch so viel Eifer abzuzwingen. Aber man könnte vom psychologischen Standpunkt den Ausruf „Welch ein Gedächtnis!" mit genau demselben Rechte gegenüber einer hervorragenden Leistung im Spielen vom Blatt tun wie angesichts der Virtuosenleistung im Auswendigspielen. Es handelt sich in beiden Fällen um Gedächtnisleistungen, nur im einen um die Leistung im Behalten von Ton- und Harmoniefolgen, manchmal auch, wie wir noch sehen werden, nur von Notenfolgen oder auch sogar von Bewegungsfolgen, im andern Falle um eine vorzügliche Bereitschaft von Gedächtnisbildern für die Umwandlung von gesehenen Noten in die für die Ausführung notwendigen Bewegungen.

Es ist ebensowohl eine Gedächtnisleistung, daß ich auf dem Klavier ohne hinzusehen irgend ein Intervall greife, wie daß ich aus dem Kopfe weiß, welches Intervall kommt. Man prägt die für die Ausführung der gesehenen Noten gebrauchten Bewegungen seinem Gedächtnis genau so ein, wie man ihm durch mehr weniger häufige Wiederholung die Notengrundlage selbst in der einen oder andern Form übergibt. Unser Bewegungsgedächtnis ist sogar das zuverlässigste von allen unseren Teilgedächtnissen, weil wir beim Erlernen unserer Bewegungen, vor allem der Sprache, gezwungen sind, keine Lücken zu lassen, die wir bei andersartigem Gedächtnismaterial vielfach hingehen lassen können.

Wem die in Betracht kommenden Verhältnisse ganz unbekannt sind, dem mag zunächst die Behauptung seltsam genug erscheinen, daß die Ausführung von Bewegungen derselben Funktion zu danken sein soll, deren Leistung wir in jedem Augenblicke ganz deutlich bewußt als vorhanden oder fehlend so deutlich in uns erkennen können. Dasselbe Gedächtnis, das mich ein Tonwerk nach vielen Jahren wieder zu erkennen in den Stand setzt, in dessen Schatzkammer ich mit allem Bedacht dieses niederlege, jenes wieder aufstöbere, das soll auch dabei beteiligt sein, wenn ich eine Tonleiter „übe" oder auf dem Streichinstrument einen Ton rein greifen lerne, wo mir doch von einer Tätigkeit des Gedächtnisses gar nichts zum Bewußtsein kommt?

Aber es verhält sich tatsächlich nicht anders, es gibt keine Uebung auf dem hier in Rede stehenden Gebiete, die etwas anderes wäre als ein Merken, ein Lernen. Nur dem Gedächtnis ist es zu danken, daß bei der Uebung ein Gewinn erzielt wird, und selbst beim Ueben von Tonleitern tun wir nichts anderes, als daß wir unseren Gedächtnisbesitz zu vermehren suchen, nur eben einen Besitz anderer Art als beim Auswendiglernen. Unser Gedächtnis ist eine vielseitige Funktion, deren Grenzen keineswegs mit denen unseres Bewußtseins zusammenfallen. Wir sind uns im allgemeinen überhaupt nur dessen bewußt, was uns gerade auffällt oder besonders interessiert, und wir bemerken die Arbeit unseres Gedächtnisses deswegen am ehesten, wenn sich seine Leistung nicht recht von selbst einstellen will, wenn wir uns besinnen müssen. Keinem Menschen fällt es ein, daß er erst sein Gedächtnis fragen muß, wo er abends schlafen zu gehen hat und wo er morgens seine Kleider findet. Das weiß er eben, aber selbstverständlich weiß er es nur, weil er ein Gedächtnis hat. Also der Standpunkt, ob wir uns bewußt sind, daß eine Leistung Sache des Gedächtnisses ist, muß aus der Betrachtung ausscheiden. Das Gedächtnis greift weit hinaus, nicht nur über das, was uns im Augenblick bewußt ist, sondern selbst über das Gebiet, das uns überhaupt bewußt

werden kann. Für einen Menschen, der sein Gedächtnis verliert, gibt es kein gestern und morgen mehr, er hört überhaupt auf, eine Person zu sein, und lebt dahin in völliger Erstarrung, aber er verliert auch ebenso wie seine Persönlichkeit die Fähigkeit, irgend eine Fertigkeit richtig auszuführen oder gar neu zu erlernen.

Daß Ueben nichts anderes ist als Lernen und Merken, wird leichter verständlich sein, wenn wir einmal daran denken, wie die Kinder irgend eine Tätigkeit, die geübt sein will, erwerben. Nehmen wir als Beispiel die Sprache, um uns nicht zu weit von unserem Gebiete zu entfernen. Jedermann glaubt zu wissen, wie das Kind sprechen lernt. Und doch ist das Grundprinzip, auf dem die Erlernung der Sprache wie jeder Kunstfertigkeit beruht, keineswegs weder praktisch genügend berücksichtigt noch auch nur bis jetzt wissenschaftlich allgemein anerkannt. Das Kind kann die Sprache in keiner anderen Art erwerben, als daß es versucht, sie nachzuahmen, so gut oder so schlecht ihm das auch zunächst gelingt. Und der Weg zur höchsten Meisterschaft, in welcher Kunst immer, kann durchaus kein anderer sein als der, auf dem die Sprache erworben wird, also der des Probierens.

Man mache sich klar, welche Aufgabe dem Kinde gestellt ist und welche Mittel ihm zur Verfügung stehen, sie zu lösen. Es tritt in dem Kinde der Wunsch auf, nachdem es sich in der Unzahl von Geräuschen, die es vernimmt, allmählich halbwegs zurechtfinden gelernt hat, etwas davon selbst nachzuahmen. Wie es das anstellen soll, dafür hat das Kind einen Anhaltspunkt darin, daß es schreien kann. Es bemerkt sein eigenes Schreien, und zwar merkt es sich nicht nur den Effekt, sondern auch wie das Schreien hervorzubringen ist. Also schon hier tritt Gedächtnisarbeit auf, um die sogen. willkürliche Erzeugung der Schreibewegung zu ermöglichen. Aber vom Schreien zum Sprechen ist ein weiter, dorniger Weg, und wir wissen alle, welche Kapriolen die Sprachwerkzeuge unserer Kinder aufführen, bis das Ziel erreicht ist.

Alles nun, was an Verkehrtem und Halbrichtigem, an Belustigendem und oft wieder an beunruhigenden Fehlern vom Kinde hervorgebracht wird, ist nichts anderes als ein immer erneutes Probieren, oft genug sogar ein deutliches Experimentieren mit den Sprachwerkzeugen. Durch hartnäckiges Probieren allein kann das Kind allmählich seine Leistung, auf die es hinarbeitet, verbessern. Solange es übt, probiert es, einen anderen Weg, etwas zu lernen und zu üben, gibt es nicht.

Wem anders kann dann aber der Erfolg der Uebung zu danken sein, als dem Gedächtnis? Es handelt sich darum, daß die vielen Muskeln der Sprachwerkzeuge in ganz bestimmter Zusammenordnung und Reihenfolge ihre Arbeit verrichten, und beim Probieren kann ein Erfolg nur dadurch für die Dauer gewonnen werden, daß vermöge des Gedächtnisses für die Bewegungsfolgen bei einem zufällig gut geratenen Versuch gemerkt wird, wie das Ziel erreicht wurde. Wir wissen freilich weder von Muskeln, noch von Innervationen für die Muskeln, aber das Gedächtnis verknüpft eben hier Funktionen, die durchaus unbewußt von statten gehen, mit bewußten, nämlich die notwendigen Innervationen mit den dem Bewußtsein vorschwebenden Zielen der Bewegungen. Wie es das anstellt, das wissen wir freilich nicht, aber wir wissen genau ebensowenig, wie bewußte Vorstellungen im Gedächtnis miteinander verknüpft werden, und haben die Tatsachen als solche hinzunehmen, ob wir sie nun verstehen oder nicht.

Als wichtigste Folgerung unserer Darlegungen ergibt sich, daß es den Ausführenden im Prinzip gar nichts angeht, mit welchen Muskeln und Gelenken er arbeitet. Eine ins einzelne gehende Kenntnis von der äußerst verwickelten Zusammenarbeit der Muskeln ist fast unerreichbar, aber jeder Mensch kann im Gegensatz dazu nicht nur jede eingelernte Bewegung ohne solche Kenntnis ausführen, sondern es ist sogar schädlich, wenn sich die Aufmerksamkeit des Uebenden anstatt auf den Stoff auf die ausführenden Organe lenkt. Die Arbeit der Muskeln soll durchaus unbewußt bleiben. Sowie man seine Aufmerksamkeit z. B. auf die Tätigkeit des Schreibens richtet, statt auf den Inhalt des zu Schreibenden, wird die Ausführung schlechter, wie man sich leicht jederzeit überzeugen kann.

Die Musiklehrer haben leider hier ein großes Sündenregister, weshalb das Verhältnis einer so eingehenden Betrachtung an dieser Stelle bedarf. Durch allerhand überflüssige Haltungsvorschriften wurde die Aufmerksamkeit beim Ueben immer wieder auf die Hände gelenkt. Dabei ist nichts leichter festzustellen, als daß genau so wie jeder Mensch eine andere Handschrift schreibt, jeder Musiker auch eine andere Hand spielt. Die persönlichen Verschiedenheiten der Menschen sind auf keinem Gebiet so deutlich sichtbar, wie in der Form der Bewegungsausführungen. Man erkennt fast jeden Menschen an seiner Handschrift, Gangart und dem Bewegungscharakter seiner Sprache, und da sollte es möglich sein, daß der Schüler auf dem Gebiete der Musik, die der freieste Ausdruck der Persönlichkeit sein soll, sich bis ins kleinste seinem Lehrer anschließt?

In neuerer Zeit hat sich auf diesem Gebiete ein zu begrüßender Fortschritt angebahnt, es droht jedoch diese Bewegung meines Erachtens auf falsche Bahnen zu führen, wenn die ausführenden Organe in einer Form zum Gegenstande der Aufmerksamkeit gemacht werden, vor der von dem hier vorgetragenen Standpunkt aus zu warnen ist: Den ausübenden Künstler geht weder die Anatomie der Hand etwas an, noch die Physiologie der Hand- und Armmuskeln. Er mag sich zu seiner Orientierung damit beschäftigen, aber die Praxis wird er damit nicht befruchten. Der Innervationsvorgang bleibt deswegen ein absolut unbewußtes Gehirngeschehen, und es gibt keinen andern Weg der Uebung als das Probieren.

Mit diesem Prinzip steht es durchaus nicht im Widerspruch, daß gewisse Anhaltspunkte dem Schüler gegeben werden müssen. Der Lehrer macht dem Schüler die Bewegung vor und der versucht sie nachzuahmen. Er muß aber so lange probieren, bis er mit seinen Mitteln, die unter Umständen ganz andere sind als die des Lehrers, denselben Effekt herausbringt. Gerade die Feinheiten des Spiels, in denen sich der seelische Gehalt kundgibt, können natürlich nur durch Probieren erworben werden. Hier handelt es sich um die Handschrift des Spielers. Die kommt dadurch zustande, daß der eine schnellere, der andere festere, der dritte weichere, der vierte gleichmäßigere, der fünfte größere Bewegung macht, und so fort ins Unendliche mit unendlichen Variationen der verschiedenen Momente. Beim Musiker spricht sich hierin ein wichtiger Teil der Begabung aus, und dieser müssen wir eine besondere Betrachtung widmen.

Die Aufstellung, daß alle Uebung Gedächtnisarbeit ist, kann hier nicht noch weiter begründet und verfolgt werden, ich verweise den Leser, der Interesse an der Frage gewonnen hat, auf meine gemeinverständlich geschriebene Abhandlung: „Uebung und Gedächtnis“ (Verlag Bergmann. Wiesbaden 1904).
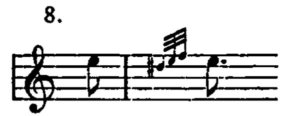
Mozarts a moll-Rondo.

Von WILLIAM WOLF (Berlin).
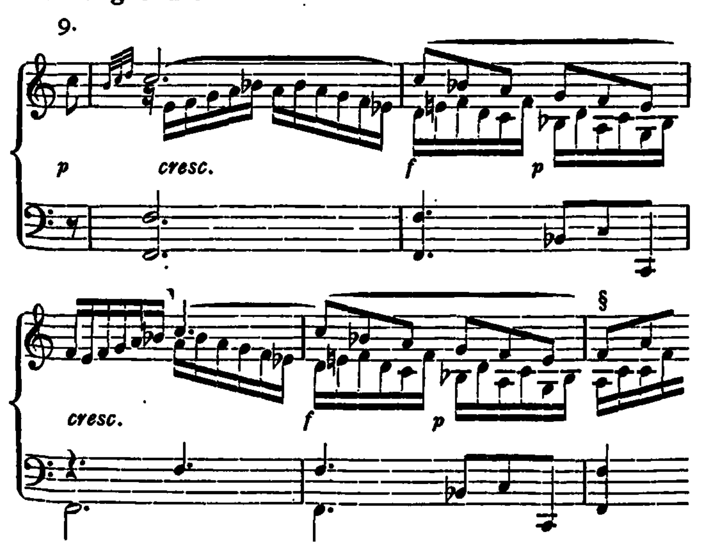
(Schluß.)

JETZT wird ein tiefergreifender Versuch zur Befreiung unternommen: Die Seele rafft sich zu einer würdigen Fassung und energischeren Haltung auf, um sich der schwächlichen Hingegebenheit an die Melancholie zu entziehen: ein neues Thema erscheint, in einer neuen Tonart, F dur — der I. Seitensatz beginnt. Auch hier begegnen wir einem plastischen Tongemälde, das frappant, gleichsam sichtbar die neue Stimmung ausprägt. Daß an das Bis-

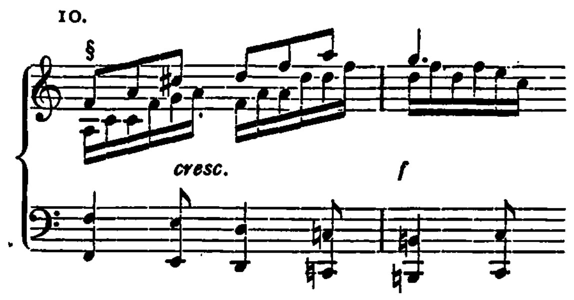
herige angeknüpft werden soll, daß die Seele a u s d e m B i s h e r i g e n ein Moment zu gewinnen sucht, an das sie sich halten kann, um Erhebung zu erlangen, das verraten sogleich die ersten Töne des neuen Themas. Der allererste Anfang des Urthemas nämlich:
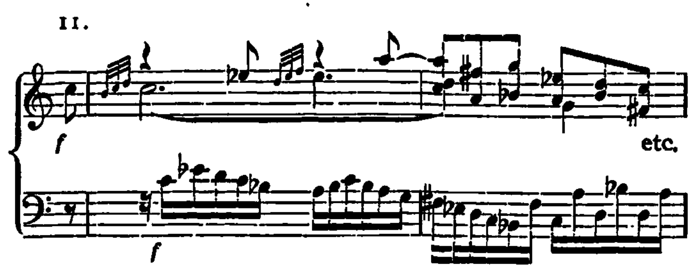


wird ergriffen, wird aber jetzt zu einem festen, wie unverrückbaren Halteton ausgedehnt, zugleich wird ein zweiter Halteton in den Grundbaß gelegt und zwischen beiden schreitet mit majestätischer Ruhe ein Sechzehntelgang, der im folgenden Takt die anderen Stimmen mit sich zieht, so daß sich eine Melodie von edel-ernster, ruhiger Gemütstimmung bildet:



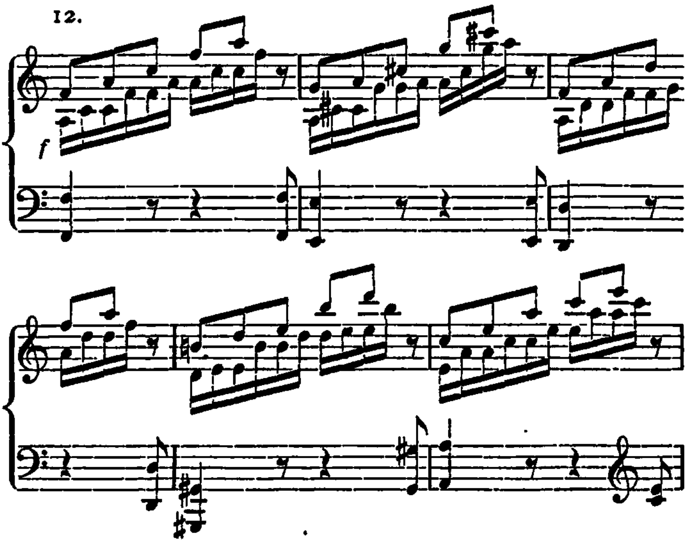
An diese vier Takte schließt sich ein Aufschwung,
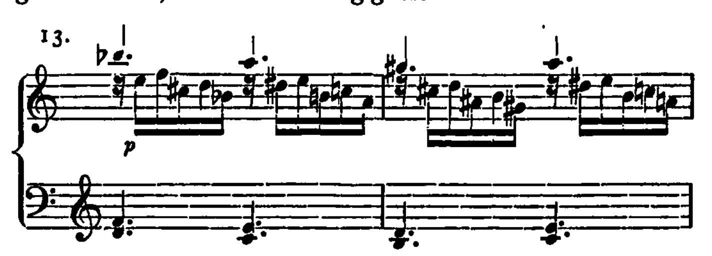


der zu Erhöhung der Stimmung führt; der Abschluß dieses Vordersatzes hat ernst-freudigen Charakter. Ihm folgt im Mittelsatz der Ausdruck der Kampfbereitschaft, des Wollens und der Kraft, die schwarzen Stimmungen zu befehden: das Anfangsmotiv wird, scharf akzentuiert, von mehreren Stimmen ergriffen und der Sechzehntelgang gestaltet sich zum kräftigen Baßgang, der sich durch dissonierende Akkorde hindurchdrängt.



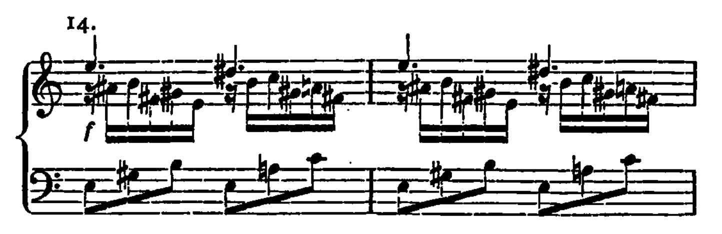
Nach einigen Schwankungen des Gefühls, die auf sehr feinem Durchschauen des menschlichen Gemütswesens beruhen, bringt der Nachsatz den Stimmungston des Vordersatzes entschieden und verstärkt wieder, und dieser I. Seitensatz geht in voller, ernst-kräftiger Freudigkeit zu Ende. Unmittelbar an den Schluß knüpft sich die vorhin aufgetretene Aufschwungsfigur (10), denn jetzt ist die Seele voll von dem Entschluß, den bösen Feind, falls er sich wieder zeigt, und wie er sich auch zeigen mag, zu bekämpfen:



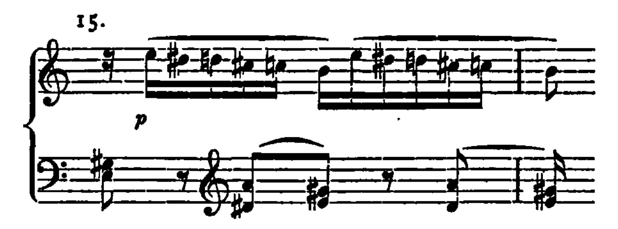
Wenn nur der böse Feind nicht gewaltiger wäre als die menschliche Energie! Wenn er nicht ungeahnt immer wieder seine Herrschaft aufrichtete. Sehen wir doch, daß die Tonartmodulation des letzten Figurenganges (12) unwillkürlich bereits in die a moll-Tonart — in die Region des Anfangsthemas geführt hat. Sowie die Seele dessen gewahr wird, befällt sie Bangigkeit:
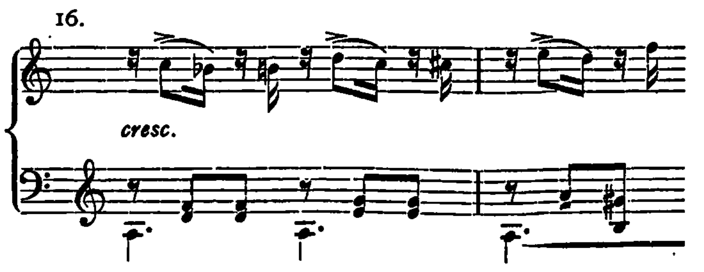


Die scheinbar unverletzliche Fassung des Gemütes ist dahin, die bangen Figuren werden immer wehevoller, werden schließlich zu einem schmerzvollen Ringen,

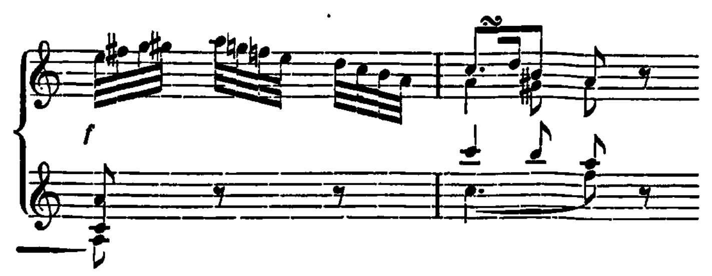


gehen in eine matte Klage über,

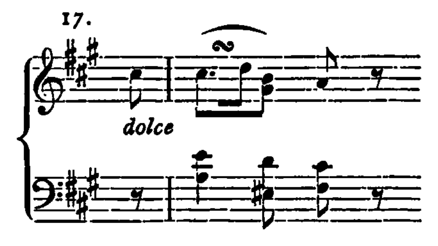


und bald sieht sich das Gemüt in die Wehmut des Anfangs zurückgeführt: der Hauptsatz erscheint wieder, mit herberen Akzenten und einer heftig erregten Form des Schlusses:

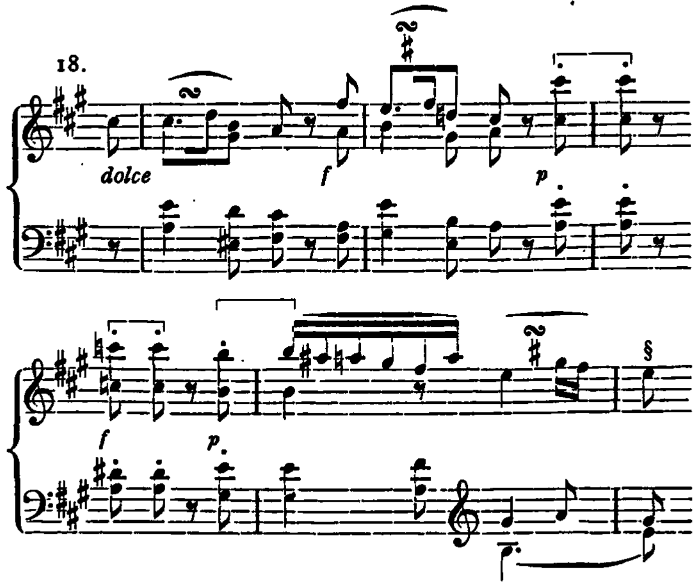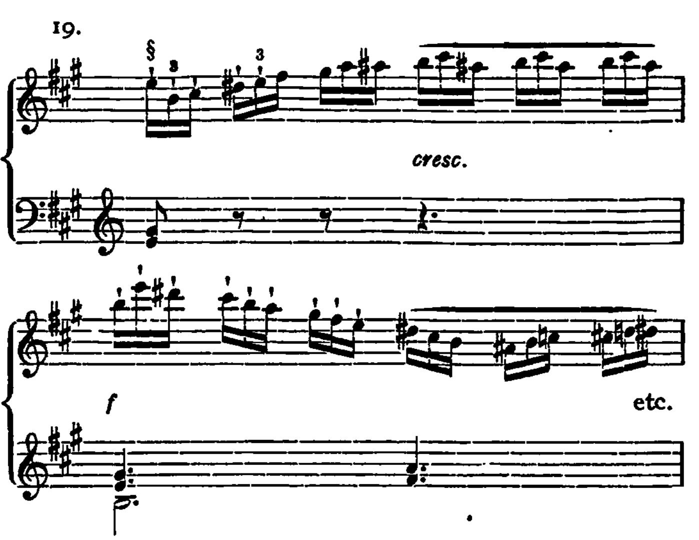




Das eine aber hat die Seele durch die eben durchlebte Phase, wenigstens für den Moment, gewonnen: die Kraft, sich bald wieder zu einem neuen Versuch der Befreiung zusammenraffen zu können. Daher bricht der eben wiedergekehrte Hauptsatz bereits mit dem Schlusse seines Vordersatzes ab und macht einem neuen Aufschwung Platz — dem II. Seitensatz. Dieser Aufschwung vollzieht sich, tiefpsychologischer Weise, in vollem Gegensatz zu der Art des I. Seitensatzes. In diesem war es die männlich-ernste Zusammenfassung der Seelenkraft, die die lastende Schwermut zerstreuen sollte; sie hat ihr Ziel nicht erreicht; so wird jetzt zum Gegensatz gegriffen: zu der leichten Auffassung des Lebens. Hochcharakteristisch ist es, daß der Komponist zur Bildung seines neuen Themas den letztgehörten Gedanken, die Schlußformel des vorigen Satzes (letzten Takt von No. 16) aufgreift. Denn dem „leichten Sinn" ist es nicht um etwas besonders Inhalt- oder Wertvolles zu tun, er ergreift, wie die deutsche Sprache es bezeichnenderweise ausdrückt, das „Nächste, Beste". Der zeitlich nächstliegende, an sich gleichgültige Gedanke, jene Schlußformel, wird erfaßt und wird aus dem düsteren Moll ins heitere Dur übergeführt, wo sie, zugleich durch die Begleitharmonie, eine große Lieblichkeit gewinnt:



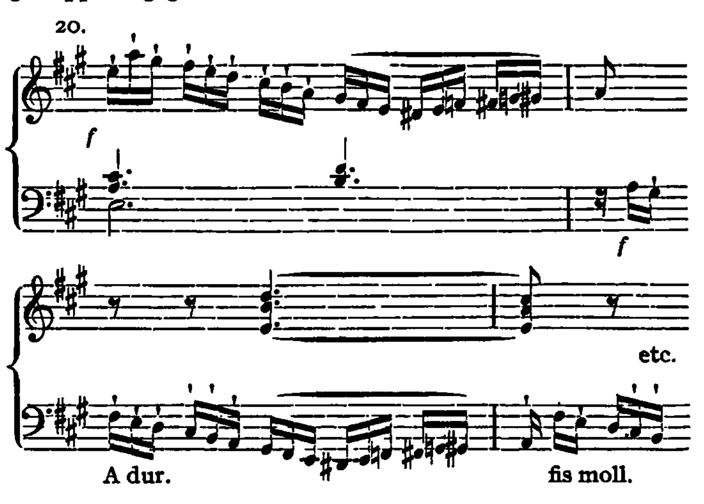
Die nächste Ausarbeitung dieses neuen Themas ist allzu frappant meisterlich und charakteristisch, als daß wir uns versagen dürften, sie ein Weilchen Schritt für Schritt zu verfolgen. Dem piano-Motiv folgt sogleich (siehe 18) eine hell frohe forte-Form desselben; darauf werden nur die beiden Anfangstöne des Motivs in schelmisch heiterer Weise erfaßt, einmal leise pochend, einmal burlesk forte, und zum drittenmal mit einer angefügten zarten Melodiewendung, welche eine glückliche Stimmung atmet:
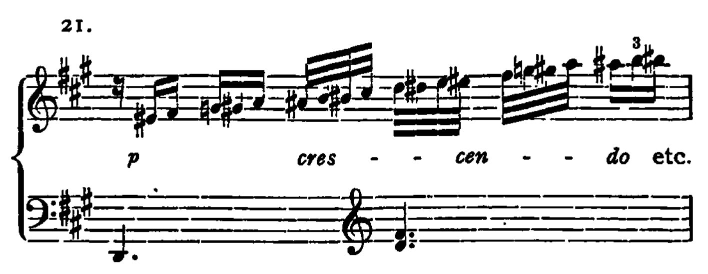


Darauf bricht ein lebhafter, völlige Freude ausstrahlender Triolenlauf hervor:



Der Mittelteil dieses II. Seitensatzes nuanciert die angeschlagene heitere Stimmung in mannigfacher und reizendster Weise, und der ganze Seitensatz schließt mit dem sprudelnden Triolenlauf. Wiederum und in erhöhtem Grade muß, nach so gewonnenem Freiheits- und Freudengefühl, der Mut in der Seele erwachen. Er äußert sich hier weit lebendiger als an der analogen früheren Stelle: der Baß hat beim Schluß des Satzes gar nicht die Geduld, seinen Schlußakkord unterzusetzen, sondern ergreift sofort den Triolenlauf der Oberstimme und führt ihn mächtig von einer Tonart in die andere, so zeigend, daß er jeder Gefahr gewappnet gegenübersteht.
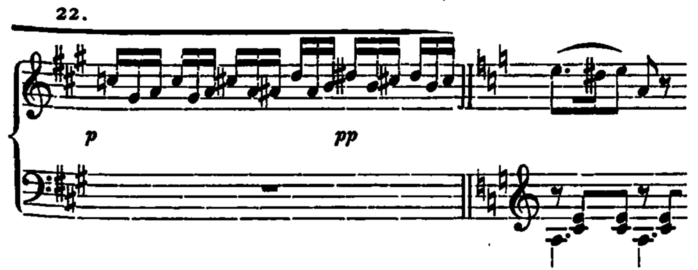


Jedoch die Rechnung ist ohne die Naturgewalt der Grundstimmung gemacht. Als Nachklang der letzten chromatischen Baßtöne schleicht sich in der Oberstimme ein chromatischer Gang ein und wirbelt mit unheimlichem crescendo in eine grell hervortretende Molltonart hinein, in der wildzackige Figuren erscheinen, die sich mit dissonanzvollen Harmonien und sehr harten Modulationsrückungen bis zur Tonart a moll fortschieben.
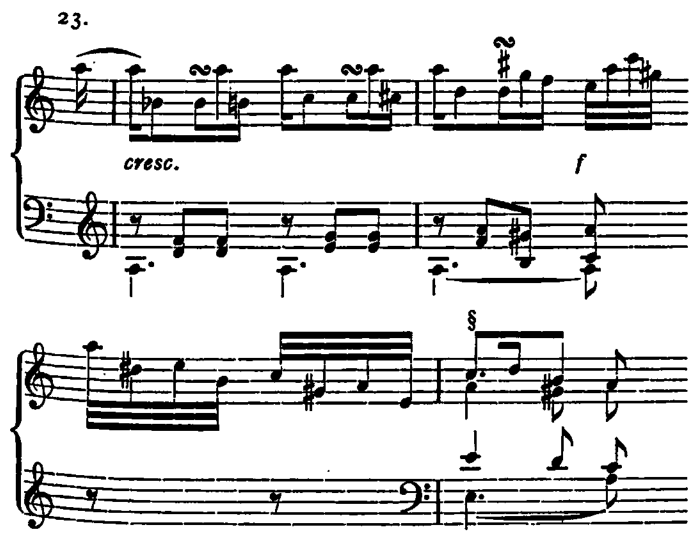


Zwar kämpfen nun empordringende Baßläufe und dann sehr energische unisono-Läufe beider Hände gegen das Unheil an, aber die gewaltige Kraft der unisono-Läufe verliert sich, ihre schwungvolle Bewegung erlahmt, die Figuren werden kleinlaut, bewegen sich in zagenden, suchenden, matten chromatischen Intervallen und münden schließlich völlig entkräftet und klagend in den Hauptsatz
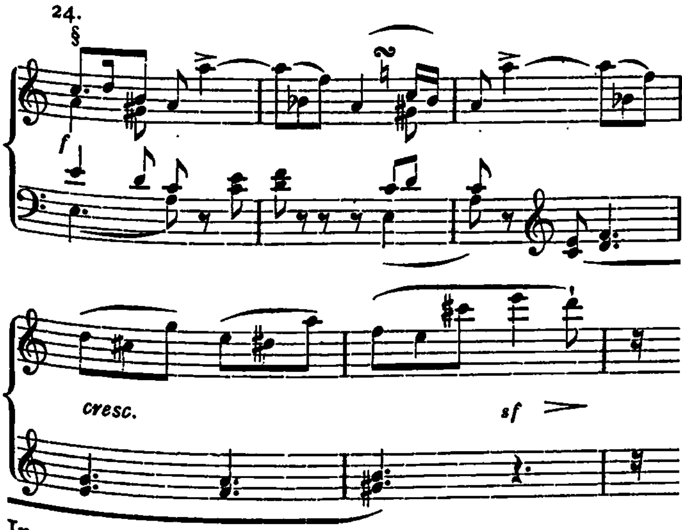
ein. (Wir zeichnen nur den letzten Takt der beschriebenen Partie auf.)
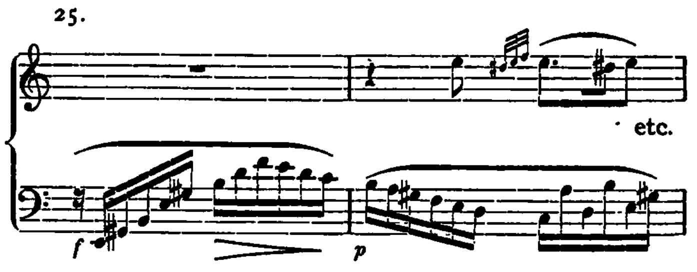


— Auch der zweite, der l e i c h t e Aufschwung hat keine Rettung gebracht, er endigte mit schwerem Kampf und neuer Niederlage. Daher tritt eine tiefe Niedergeschlagenheit ein, das Gemüt vergräbt sich in die schwarze Stimmung — der v o l l s t ä n d i g e Hauptsatz zieht wieder vorüber, durch neue Variierungen um so schmerzhafter im Ausdruck. Zwar enthielt dieser Hauptsatz in seinem Mittelteil tröstliche Wendungen (No. 5—7) und durch Gedankenassoziation tauchen auch diese hier mit herauf, aber sie erweisen sich ebenso erfolglos wie früher: sie lösen sich auf, gehen in dem wiederkehrenden Schmerzgefühl unter. Der Schluß des Hauptsatzes ist hier bis zu wilder Erregtheit gesteigert:
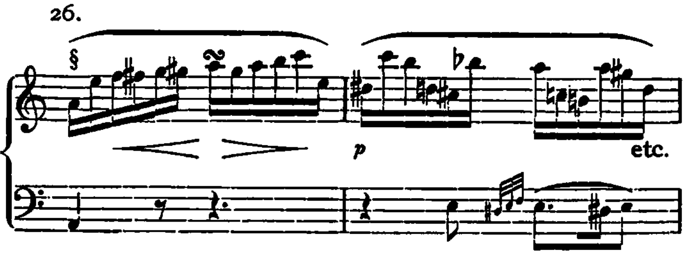


— In der Seele ist jetzt der Mut zu irgendwelchem neuen Aufschwung gebrochen, es lebt in ihr einzig die Empfindung, daß sie dem Schmerze schutzlos preisgegeben ist. Die aufgeregte Gefühlsströmung geht daher noch in starken Wogen weiter — ein „Anhang" bildet sich. Es bricht eine Melodiewendung unmittelbar nach dem Schlusse hervor, die die Fassungslosigkeit des Gemütes ausspricht und sich zu einem gleichsam sichtbaren Händeringen steigert:
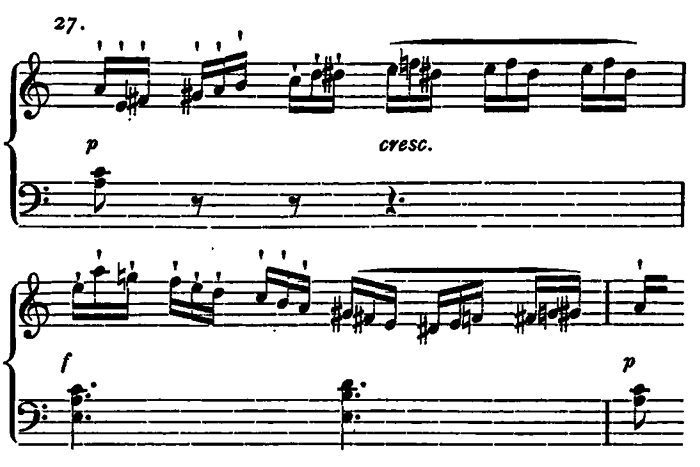


In so verzweifelter Stimmung sucht noch die E r i n n e r u n g a n F r ü h e r e s einen Ausweg zu gewinnen; es gab ja doch ehedem in diesem Stimmungsgang befreiende Momente, sollten sie nicht auch jetzt ihre Wirkung ausüben können? Ein kräftiger Baßgang wird ergriffen, in Anlehnung an den kampfesmutigen Baßgang des I. Seitensatzes (No. 11);aber bald verliert sich seine Kraft, und über ihm findet sich die schwermutsvolle Melodie des Hauptthemas ein:
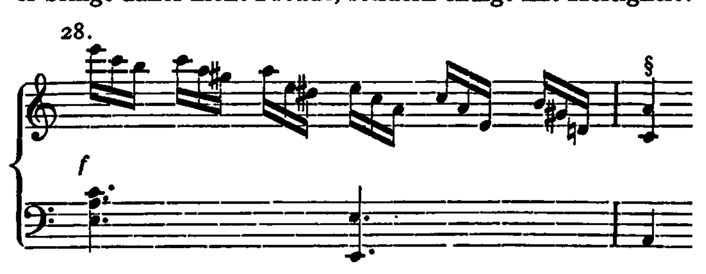


Noch stärker nimmt diese Stimmung die Seele in Beschlag: der Sechzehntelgang tritt in die Oberstimme, mit klagenden Wendungen, und der dunkle Baß spricht jetzt das Thema aus:



N o c h m a l s sucht die Erinnerung nach einem Rettungsweg: sie erfaßt jenen Triolenlauf im II. Seitensatz, der in so freudigen Tönen funkelte (No. 19); doch dem verdüsterten Gemüte vermag er hier nur in M o l l zu erscheinen,



er bringt daher nicht Freude, sondern endigt mit Heftigkeit:



Kein Ausblick auf Befreiung ist mehr möglich, traurige Resignation allein bleibt übrig. Auch diese findet ihren Ausdruck in einem Erinnerungsgedanken: in jener elegischen Melodiewendung, welche bei der Enttäuschung durch die wiederkehrende Melancholie nach dem I. Seitensatz eintrat (No. 13); der Baß nimmt diese Melodie auf, von erregten Wellenfiguren begleitet, und über ihr läßt sich in schwebendem piano der Anfangsgedanke des ganzen Stückes hören; noch zwei matte Schlußakkorde und der Stimmungsprozeß ist zu Ende.

Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts.

Von Rechtsanwalt Dr. FREIESLEBEN (Leipzig).

III.

Die in Heft 1 erläuterten Grundsätze des deutschen Urheberrechtsgesetzes von 1901 gelten in erster Linie für den Rechtschutz der inländischen Werke. Als inländische Werke gelten im Sinne des Gesetzes alle Werke, deren Verfasser die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen, mögen sie im Inlande oder im Auslande erschienen sein. Ebenso werden auch diejenigen Werke von Ausländern, die zuerst innerhalb des Deutschen Reichs erschienen sind, als inländische Werke betrachtet.

Dagegen gelten die zuerst im Auslande erschienenen Werke von Ausländern als „ausländische" Werke und genießen im Deutschen Reiche nur so weit einen urheberrechtlichen Schutz, als dies durch internationale Vereinbarungen mit dem Ursprungslande festgesetzt ist. Soweit solche Verträge nicht bestehen, sind die ausländischen Werke von vornherein gemeinfrei; dasselbe Schicksal erleiden unsere inländischen Werke in dem betreffenden ausländischen Staate. Glücklicherweise besteht dieser Zustand gegenseitiger Rechtlosigkeit nur noch mit verhältnismäßig wenigen Staaten, und zwar innerhalb Europas nur noch mit den Balkanstaaten, Portugal, sowie auch leider mit Rußland und den Niederlanden. In Rußland scheint man neuerdings ernstlich dem Abschluß von Schutzverträgen nähertreten zu wollen; das Zustandekommen eines Vertrags mit Deutschland wäre bei dem starken Aufschwung, den die Pflege deutscher Musik in Rußland in neuerer Zeit genommen hat, für uns sehr erwünscht. Wann es hingegen gelingen wird, unsern westlichen Nachbar zur Anerkennung des Mein und Dein auf literarisch-musikalischem Gebiete zu bringen, ist leider noch nicht abzusehen [1].

Mit allen übrigen europäischen Staaten und mit einigen außereuropäischen bestehen dagegen Schutzverträge. Der wichtigste ist die Berner Konvention von 1886, die 1908 in neuer Fassung abgeschlossen worden ist (sogen. Revidierte Berner Konvention). Ihr gehören außer dem Deutschen Reiche Belgien, Luxemburg, Frankreich, Spanien, Italien, Monaco, Großbritannien und die skandinavischen Staaten an, ferner Japan, Tunis, Haiti und Liberia. Eine Sonderstellung nehmen unter ihnen Großbritannien, Italien, Dänemark und Schweden insofern ein, als sie die Revidierte Fassung von 1908 noch nicht ratifiziert haben; im Verhältnis zu ihnen gilt deshalb bis auf weiteres noch die alte Fassung von 1886 mit ihren zum Teil etwas rückständigen Bestimmungen. Durch besondere Verträge sind ferner unsere urheberrechtlichen Beziehungen geregelt mit Oesterreich-Ungarn und den Vereinigten Staaten.

Der Grundgedanke aller dieser Verträge ist der, daß jeder der Vertragstaaten auch den Werken der übrigen Vertragstaaten den gleichen Schutz angedeihen läßt wie den einheimischen Werken. Die Staaten, die die Revidierte Berner Konvention ratifiziert haben, sowie Oesterreich, gewähren diesen Schutz grundsätzlich ohne die Erfüllung irgendwelcher Formalitäten, die etwa bei einheimischen Werken verlangt werden. Dagegen besteht gegenüber den vier Staaten, deren Verhältnis sich noch nach der alten Konvention regelt, sowie gegenüber Ungarn noch die Bestimmung, daß an musikalischen (nichtdramatischen) Werken ein ausschließliches Aufführungsrecht nur dann anerkannt wird, wenn die im Druck erschienenen Exemplare einen ausdrücklichen Vorbehalt des Aufführungsrechts tragen [2]. Ferner gilt auch im Verhältnis zu den genannten fünf Staaten (England, Italien, Dänemark, Schweden und Ungarn) sowie zu den Vereinigten Staaten der allgemeine Grundsatz, daß in diesen Staaten den ausländischen Werken nur bei Erfüllung der für inländische Werke vorgeschriebenen Formalitäten Rechtschutz gewährt wird. Während bei Dänemark, Schweden und Ungarn ebenso wie in Deutschland nennenswerte Formalitäten — abgesehen von der Sicherung des Uebersetzungsrechts, die hier außer Betracht bleiben kann — überhaupt nicht in Frage kommen, bestehen bei den drei übrigen ziemlich lästige Verpflichtungen: England gewährt literarischen, Italien auch musikalischen Werken Rechtschutz nur bei ausdrücklicher Anmeldung und Einreichung eines Pflichtexemplars, die bei jenem sofort bei Erscheinen, bei diesem innerhalb eines Jahres erfolgen muß. Noch viel strenger ist Amerika: abgesehen davon, daß hier jedes Exemplar den Copyright-Vermerk tragen muß, muß nicht nur Titelblatt und zwei Pflichtexemplare spätestens an dem Tage, an dem das Werk irgendwo in der Welt erscheint, bei der Kongreßbibliothek eingereicht oder für sie auf amerikanischem Boden zur Post gegeben werden, sondern es besteht bei literarischen (glücklicherweise nicht auch bei musikalischen) Werken auch die Vorschrift, daß die Pflichtexemplare in den Vereinigten Staaten hergestellt sein müssen. Seit 1905 ist wenigstens eine kleine Erleichterung dieser berüchtigten Manufaktory-clause dahin erfolgt, daß die Einreichung von in Amerika hergestellten Exemplaren innerhalb eines Jahres nach Erscheinen nachgeholt werden kann; trotzdem ist durch die Klausel der den deutschen Literaturwerken gewährte Schutz nahezu illusorisch gemacht. Eine besondere Schwäche des amerikanischen Schutzvertrags liegt endlich noch darin, daß er im Gegensatz zu allen übrigen Konventionen sich nicht auf die vor seinem Inkrafttreten (1892) erschienenen Werke erstreckt; so hat der Vertrag also nicht einmal den amerikanischen „Gralsraub" hindern können.

Soweit nach den vorstehenden Ausführungen ein internationaler Rechtschutz besteht, gelten für seine zeitliche Dauer allgemein folgende Regeln:

1. Kein Staat gewährt einem ausländischen Werke längeren Rechtschutz als seinen eigenen inländischen Werken.
2. Kein Staat gewährt einem ausländischen Werke längeren Rechtschutz als es in seinem eigenen Ursprungslande genießt.

Sonach werden also auch die Werke Frankreichs, Belgiens und anderer Staaten mit 50jähriger Schutzfrist in Deutschland nur 30 Jahre vom Tode des Autors ab geschützt, während der Schutz englischer Werke in Deutschland unter Umständen schon vor Ablauf dieser Frist — nämlich 42 Jahre seit Erscheinen und 7 Jahre nach dem Tode — endigt, in keinem Falle aber 30 Jahre seit dem Tode übersteigen kann. Umgekehrt genießen unsere inländischen Werke in den Vertragstaaten, die selbst eine 50jährige Frist gewähren, nicht diese, sondern nur eine 30jährige Schutzfrist.

Es liegt auf der Hand, daß diese Zurücksetzung, die die deutschen Werke in den vielen Staaten mit 50jähriger Frist gegenüber den ausländischen erleiden, eine schwere Beeinträchtigung des deutschen Verlagsbuchhandels bedeutet; nur der vielbeklagten deutschen Indolenz gegen die Interessen der Deutschen im Auslande ist es zuzuschreiben, daß nicht längst dieser internationalen Benachteiligung der deutschen Geistesproduktion durch Einführung der 50jährigen Frist in Deutschland ein Riegel vorgeschoben worden ist. Diese Benachteiligung wird nun aber sogar zur schweren wirtschaftlichen Gefahr, insofern sie mit der Zeit notwendigerweise eine Abwanderung der deutschen Verlagsartikel in die Staaten mit längerer Schutzfrist herbeiführen muß. Denn da in allen Vertragstaaten nicht nur die Werke der inländischen Autoren, sondern auch diejenigen Werke von Ausländern, die zuerst im Inlande erscheinen, als „inländische" Werke gelten, so erlangt ein Deutscher, der ein Werk zuerst in Paris oder Brüssel erscheinen läßt, für das Werk, das nunmehr als einheimisches französisches oder belgisches gilt, die 50jährige Schutzfrist in allen Vertragstaaten, die ihren eigenen Werken eine solche gewähren. Es besteht also gerade für die bedeutendsten deutschen Autoren, die auf eine lange nach ihrem Tode fortdauernde Zugkraft ihrer Werke hoffen, der stärkste Anreiz, ihre Werke zunächst in einen ausländischen Verlag zu geben. Die daraus entspringende Gefahr für den deutschen Verlag ist so eminent, daß ihr gegenüber alle Bedenken gegen die Einführung der 50jährigen Frist in Deutschland verschwinden [1].

IV.

Eine besondere Beachtung verdient noch die Frage der Dauer des Rechtschutzes bei solchen Werken, an deren Ent-

[1] Mit ziemlicher Aussicht auf Erfolg versucht man neuerdings, wenigstens für größere musikalische Werke, einen Rechtsschutz gegenüber den schutzlosen Ländern dadurch zu erzielen, daß man die Verbreitung der Partituren in diesen Ländern überhaupt verhindert. So werden die Straußschen Opern und neuerdings auch die größeren Orchesterwerke Regers in Partitur bekanntlich nur noch gegen Revers abgegeben, in dem der Empfänger sich bei Konventionalstrafe verpflichtet, die Partitur ohne Zustimmung des Verlags nie in dritte Hand übergehen zu lassen, niemandem die Entnahme von Abschriften daraus zu gestatten und das Exemplar nie zu einer Aufführung zu verwenden. Tatsächlich wird es auf diese Weise ermöglicht, die Respektierung des Urheberrechts auch in schutzlosen Staaten zu erzwingen, denn die durch den Revers im einzelnen Falle übernommene Verpflichtung ist natürlich auch für den Angehörigen des betreffenden ausländischen Staates bindend.

[2] In Deutschland war bis 1901 ebenfalls dieser Vermerk bei nichtdramatischen Kompositionen zur Erlangung des Aufführungsrechts erforderlich, und muß für die vor dem 1. Januar 1902 erschienenen Werke auch fernerhin beibehalten werden, während er für die seitdem erschienenen innerhalb Deutschlands überflüssig geworden ist und praktisch nur noch mit Rücksicht auf das Ausland angewandt wird. Oesterreich verlangt den Vermerk für seine einheimischen Werke noch jetzt, während es den reichsdeutschen Werken auch ohne ihn Aufführungschutz gewährt.

[1] Wie in No. 3 S. 71 des vorigen Jahrgangs mitgeteilt, hat Adolf Fürstner bereits die Konsequenz aus der Sachlage gezogen und den Rosenkavalier in einem von ihm in Paris gegründeten Zweighause früher herausgebracht als in Deutschland. Das Werk ist damit „französisches Erzeugnis" geworden und hat für die Vertragstaaten mit 50jähriger Frist (nicht auch, wie dort unzutreffend behauptet wird, für Deutschland, Oesterreich und die Schweiz) den 50jährigen Schutz erlangt.

stehung mehrere Urheber mitgewirkt haben. Hier sind nun zwei verschiedene Fälle scharf auseinanderzuhalten. Entweder findet die Mitwirkung der mehreren Autoren in der Weise statt, daß der Anteil eines jeden deutlich erkennbar bleibt; dies ist namentlich dann der Fall, wenn von dem einen die Textdichtung, von dem andern die Musik herrührt. Oder aber es besteht eine tatsächliche Kompagniearbeit, bei der eine Unterscheidung der Arbeit des einen und des andern äußerlich nicht mehr möglich ist; eine solche gemeinsame Verfasserschaft findet vorzugsweise häufig bei Bühnenwerken niedrigeren Genres, insbesondere bei Possen und Operettentexten statt. Im ersteren Falle besteht ein sogen. „getrenntes", im zweiten Falle ein „gemeinsames" Urheberrecht.

Beim getrennten Urheberrecht steht das Urheberrecht am Texte allein dem Textdichter, an der Musik allein dem Komponisten zu. Jener kann also den Abdruck seiner Dichtung auch mit der Musik verbieten und ebenso, sofern es sich um ein dramatisches Werk handelt, die bühnenmäßige Aufführung der Dichtung mit der Musik von seiner Genehmigung abhängig machen, während er gegenüber konzertmäßigen Aufführungen — sobald die Dichtung bereits im Druck erschienen ist — kein Verbietungsrecht hat. Irgendwelchen Einfluß auf die Verwendung der Musik ohne den Text hat er dagegen nicht. Der Komponist seinerseits hat die entsprechenden Rechte hinsichtlich des musikalischen Teiles; seine Befugnisse sind insofern noch weitergehende als die des Dichters, als das Aufführungsrecht ihm allein zusteht, soweit die konzertmäßige Aufführung in Frage kommt. Eine erhebliche Einschränkung erleiden jedoch die Rechte des Textdichters, wenn es sich um Lieder oder andere Kompositionen von Gedichten geringeren Umfangs handelt. In diesem Falle kann er auch den Abdruck des Textes mit der Musik niemals untersagen und muß sich sogar den Abdruck des Gedichts allein gefallen lassen, soweit er in Konzertprogrammen erfolgt.

Hinsichtlich der Dauer der Schutzfrist wird nun beim getrennten Urheberrecht die Arbeit jedes der beiden Autoren als selbständiges Werk behandelt; für den Text läuft die Frist vom Tode des Dichters, für die Musik vom Tode des Komponisten an. Häufig tritt also der Fall ein, daß nach dem Freiwerden des einen Teils der andere noch auf lange Zeit geschützt bleibt. Besonders der Fall „Carmen" ist in dieser Beziehung unliebsam bekannt geworden, da die Musik 1906 in Deutschland frei geworden ist, während der Text noch auf Jahrzehnte hinaus geschützt bleibt.

In jedem solchen Falle verbleiben also dem Textdichter auch nach dem Freiwerden der Musik die Rechte, die ihm vorher während des Schutzes beider Teile zustanden; das gleiche gilt auf seiten des Tondichters. Wenn der Text frei geworden und die Musik noch geschützt ist, so bleibt der Nachdruck sowohl wie die Aufführung des musikalischen Teiles mit oder ohne den Text das alleinige Recht des Komponisten, während der Abdruck des Textes allein und natürlich auch seine Aufführung ohne die Musik völlig frei ist. Ist hingegen die Musik frei geworden und der Text noch geschützt, so kann die Musik allein ohne den Text beliebig nachgedruckt werden; die Aufführung der Musik ohne den Text ist natürlich immer, mit dem Text aber nur dann gestattet, wenn es sich um konzertmäßige Aufführungen handelt; zu einer bühnenmäßigen Aufführung der Musik mit dem Text ist hingegen die Einwilligung des Textdichters erforderlich. Eine Ausnahme besteht, wie gesagt, bei Liedern und andern Vertonungen kurzer Gedichte, mag sie auch musikalisch (wie z. B. bei Regers „Nonnen") in großer Form erfolgt sein; hier ist, sobald die Musik frei geworden ist, ein etwa noch bestehendes Recht des Textdichters praktisch bedeutungslos.

Zweifellos liegt, von dem letzterwähnten Falle abgesehen, dieser gesetzlichen Regelung ein starkes Mißverhältnis in der Wertschätzung des textlichen und des musikalischen Teiles zugrunde. Denn wenn eine Oper oder ein sonstiges Werk der Vokalmusik überhaupt nach Ablauf der Schutzfrist für die Musik noch lebensfähig ist, so wird dies wohl ausnahmslos allein der Musik zuzuschreiben sein, während der Text ohne sie längst der Vergessenheit anheimgefallen wäre; es erscheint deshalb in vielen Fällen durchaus ungerechtfertigt, wenn auf Grund des nur noch am Texte bestehenden Urheberrechts das ganze Werk der Verfügung der Allgemeinheit noch auf lange Zeit entzogen werden kann. Ein Beispiel hierfür genügt: Meyerbeers „Afrikanerin", deren Musik seit 1895 gemeinfrei ist, ist heute noch für jede Aufführung dem Inhaber der Autorrechte am Texte tantiemepflichtig! —

Im zweiten Falle, beim gemeinsamen Urheberrecht, gilt der Grundsatz, daß die sämtlichen Mitarbeiter die sich aus dem Urheberrechte ergebenden Befugnisse nur gemeinsam geltend machen dürfen und daß keiner von ihnen allein über seine Arbeit oder über das ganze Werk eine Verfügung treffen darf, es sei denn, daß ihm ausdrücklich von den andern Mitarbeitern die Befugnis hierzu eingeräumt worden ist. Der Ablauf der Schutzfrist richtet sich für ein solches gemeinschaftliches Werk nach dem Tode des zuletzt versterbenden Mitarbeiters. Bei der meist geringen Lebensdauer derartiger Werke wird in der Regel schon vor Ablauf von 30 Jahren seit dem Tode des Erstversterbenden das ganze Werk in Vergessenheit geraten sein und deshalb der Fall einer Ausübung des Autorrechts durch den Ueberlebenden praktisch nur selten eintreten.

Bisweilen wird es nicht leicht zu entscheiden sein, ob ein getrenntes oder ein gemeinschaftliches Urheberrecht vorliegt. Man denke z. B. an die Vollendung eines als Torso hinterlassenen Werkes durch die Hand eines andern. Liegt der Fall so wie bei Mozarts Requiem, wo der tatsächliche Anteil Süßmayrs mit nachweislicher Bestimmtheit nicht abzugrenzen ist, so ist ein gemeinsames Urheberrecht anzunehmen. Meist wird es jedoch möglich sein, genau festzustellen, wie weit das Werk beim Ableben des Schöpfers gediehen war. Dann besteht ein getrenntes Urheberrecht an dem ursprünglichen Werke selbst und an den vom Bearbeiter hinzugefügten Ergänzungen. Dies gilt auch dann, wenn ein Werk beim Tode des Schöpfers in der Komposition vollendet vorlag und nur die Instrumentation von anderer Hand besorgt werden mußte; so ist also von Cornelius' D dur-Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" die Musik selbst seit 1900 gemeinfrei, die drei von Liszt, Mottl und Baußnern herrührenden Instrumentierungen sind dagegen geschützt.

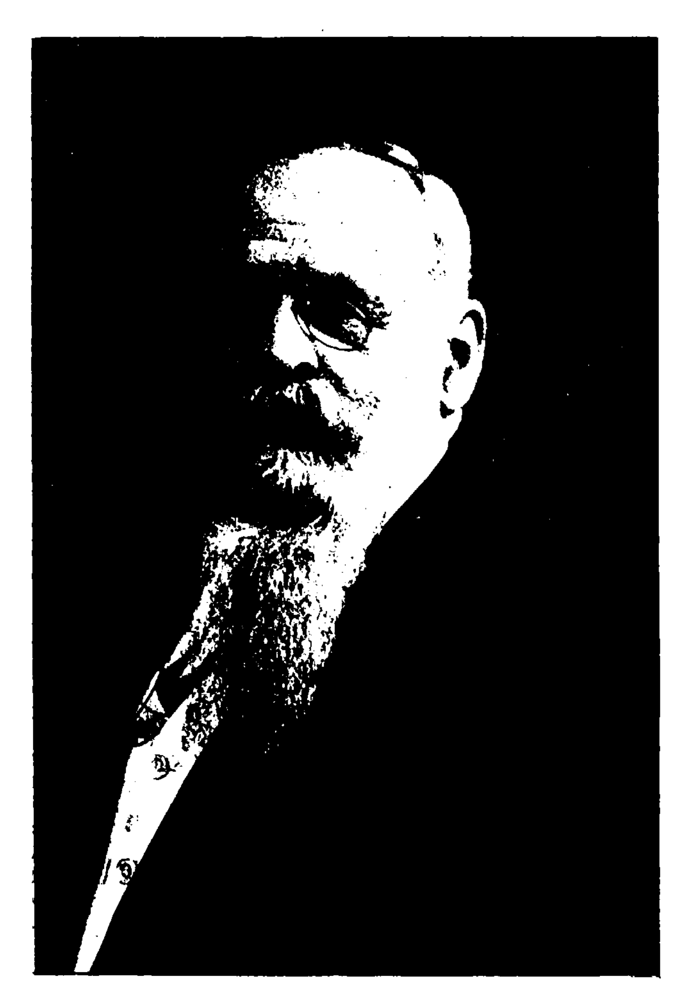
Falls von den zusammenwirkenden Autoren der eine ein Deutscher ist, der andere aber einem fremden Staate angehört, dessen Werke bei uns nur kürzer oder gar nicht geschützt sind, so wird beim getrennten Urheberrecht jeder Teil so zu beurteilen sein, als ob er ein selbständiges Werk wäre und also eine Verbindung gar nicht stattgefunden hätte; beim gemeinsamen Urheberrechte hingegen wird das ganze Werk in jedem der Staaten, denen einer der Mitarbeiter angehört, als inländisches Werk zu behandeln und der gleichen Schutzfrist wie diese zu unterstellen sein.

Neben den beiden geschilderten Fällen des Zusammenwirkens mehrerer Autoren ist noch eine dritte Art möglich, bei der aber ein gegenseitiges Mitarbeiterverhältnis der einzelnen Verfasser überhaupt nicht besteht, sondern nur ihre ganz unabhängig voneinander entstandenen Arbeiten durch dritte Hand zusammengestellt werden. Dies ist das sogen. Sammelwerk, worunter man z. B. Schulgesangbücher, Kommersbücher und ähnliches versteht. Hier bleibt jeder einzelne Verfasser Inhaber des Urheberrechts an seinem Beitrage, wenn er es nicht etwa auf den Herausgeber übertragen hat; das Urheberrecht an der Zusammenstellung als solcher aber steht dem Herausgeber zu und erlischt also nach den allgemeinen Regeln 30 Jahre nach seinem Tode und 10 Jahre nach der ersten Veröffentlichung.

Aus Vergangenheit und Gegenwart des Schweriner Hoftheaters.

DAS Schweriner Hoftheater feierte in dieser Spielzeit ein Doppeljubiläum, wurde doch vor 25 Jahren das Theater neu eröffnet, zugleich sieht es auf eine 75jährige Vergangenheit zurück. Die Geschichte des Schweriner Theaters gehört wohl mit zu den interessantesten der deutschen Bühnen. In schweren, wirtschaftlichen und politischen Zeiten hat es in Schwerin immer eine Schauspielkunst gegeben, die sich oft unter den schwierigsten Umständen auf einem gewissen Niveau hielt. Eine Glanzperiode erlebte das Theater zu Zeiten des kunstsinnigen Herzogs Christian Ludwig, der um das Jahr 1640 den in der deutschen Theatergeschichte hinreichend bekannten Meister Schönemann zum Leiter der Schweriner Bühne berief, und der es verstanden hat, sie für Norddeutschland zu einem Vorbild zu erheben. Im Jahre 1882 wurde das Theater während einer Vorstellung der Posse „Robert und Bertram" ein Raub der Flammen. In dem vollbesetzten Hause drohte eine Panik auszubrechen, die aber durch die Ruhe und Geistesgegenwart des Großherzogs Friedrich Franz II. verhindert wurde. Der Neubau nahm einige Jahre in Anspruch und damit Schwerin nicht ohne Kunststätte bleibe, wurde ein Interimstheater errichtet. An Stelle des abgebrannten Hauses erhebt sich jetzt ein geschmackvoller Bau in Renaissanceform, der in seiner ganzen Einrichtung würdig und vornehm ausgestattet wurde und dessen bühnentechnische Einrichtungen mit allen Errungenschaften der Neuzeit ausgestattet sind. Die Oberleitung erhielt der Freiherr *v. Ledebur*, der das begonnene Werk mit unermüdlicher Arbeitskraft und feinem Kunstverständnis auf seine jetzige Höhe gebracht hat. Zu seinen Hauptverdiensten wird man immer rechnen, daß er trotz großer Schwierigkeiten mit der Familie Wagner die Aufführung der Opern des Bayreuther Meisters durchsetzte.

Es ist immer ein Verdienst und Vorzug der Schweriner Bühne gewesen. Die klassische Kunst über die modernen Komponisten und Dichter nicht zu vergessen und so nehmen



General-Intendant FREIHERR VON LEDEBUR.
Phot. Fr. Heuschkel, Schwerin.

denn Beethoven, Mozart, Händel, Weber u. a. die ihnen zustehenden Ehrenplätze ein. Daß daneben Strauß, Schillings, Chelius, Siegfried Wagner usw. nicht vernachlässigt werden, braucht wohl nicht besonders betont zu werden. Mit der Dichtkunst verhält es sich ebenso, Ibsen, Björnson u. a. wurden hier bereits früh anerkannt und geliebt. Auch dieses ist ein Verdienst des Freiherrn v. Ledebur, und wie ernst es ihm mit seiner Kunst ist, sagte er selbst einmal: „Es handelt sich für mich darum, dem engagierten Kunstpersonal begreiflich zu machen, daß ich den bisherigen Gebrauch in der Beschäftigung und in der Verteilung der Rollen abzuändern beabsichtige und daß ich namentlich „das Fach der guten Rollen", d. h. die ausschließliche Beschäftigung erster Mitglieder in guten Rollen nicht gutheißen kann, daß ich vielmehr im allgemeinen für eine Beschäftigung nach dem Rollenfach bin und hierin nur in dem Falle eine Ausnahme mache, wenn die betreffende Rolle sich mit der Persönlichkeit und Individualität des Darstellers durchaus nicht deckt. Auf diese Weise hoffe ich jedem sein Recht zu verschaffen und jungen Talenten zu ermöglichen, sich entfalten zu können."

Die Hofkapelle führte zu Anfang des jetzigen Hoftheaters in den Jahren 1857 bis 1893 der geniale *Alois Schmitt*, ein Sohn des durch seine Oratorien, Messen, Opern usw. berühmten Komponisten Schmitt in Frankfurt a. M. Der Sohn erwarb sich vor allem als Musikpädagoge einen Weltruhm, seine musikpädagogischen Werke gelten noch heute als vorbildlich und unübertroffen. In seiner langen Dirigententätigkeit erwarb er sich die größte Verehrung weit über Mecklenburgs Grenzen hinaus, dem Orchester aber begründete er seinen künstlerischen Ruf. Auf Hofkapellmeister Schmitt folgte *Karl Gille*, der fünf Jahre später nach Hamburg ging. Jetzt übernahm der bedeutende Wagner-Interpret *Herman Zumpe* das Orchester und führte es unter seiner geist- und machtvollen Leitung zu nie geahnter Höhe. Heute noch ist dieser Leiter, den es 1901 als Generalmusikdirektor nach München zog, von den Schwerinern unvergessen. Ihm folgte der von Nürnberg kommende *Paul Prill*, der mit dem jetzt auf seiner Höhe stehenden Orchester wahre Meisterdarbietungen brachte. Auch er ging nach München und zwar als Dirigent des Musikvereins. Seit 1908 steht an der Spitze des Orchesters der vom Mannheimer Theater kommende *Willibald Kähler*. Er ist begeisterter Wagnerianer und ihm ist es zu danken, daß Frau Cosima Wagner endlich auch den „Tristan" für Schwerin freigegeben hat, wozu wegen Unstimmigkeiten zwischen dem Hause Wahnfried und dem Schweriner Theater wenig Aussicht war. Der erst vor einigen Monaten zum Professor ernannte Dirigent weiß seinen Aufführungen jenen genialen Schwung zu geben, der ein Orchester mitfortreißt und es dazu bringt, sich selbst jedesmal von neuem zu übertreffen. Neben Kähler wirkt Hofkapellmeister Artur Meißner, der namentlich die Spieloper mit feinem Verständnis und großem Geschick zu dirigieren weiß.

Bekannt ist das Schweriner Hoftheater nicht nur bei Bühnenleitern und Künstlern, sondern auch in weiten kunstverständigen und kunstliebenden Kreisen als Bildungsstätte für junge, heranwachsende Talente. In den Jahren seines Bestehens wurde hier so manches Talent sozusagen „entdeckt" und es nahm von hier aus seinen Weg zu einer glänzenden Laufbahn. Aber auch weltberühmte Künstler sahen es stets für eine Ehre an, an der Schweriner Bühne Gast zu sein. So war der jetzt als Opernleiter und Dirigent sich eines guten Rufes erfreuende *Hermann Gura* lange Jahre in Schwerin Heldenbariton und Opernregisseur. Annie Gura-Hummel entwickelte sich hier zu einer Wagner-Sängerin, die bald allgemeines Interesse erweckte. Frida Hempel erntete ihre ersten Lorbeeren in Schwerin und nahm von hier aus ihren Weg zu den Höhen der Kunst. Namen wie Tessa Gradel, Antonie Liebeskind, Aline Friede, Marie Hadinger, Marga Burchardt, Otto Drewes u. a. haben einen guten Klang und ihre Träger gehören jetzt zu den ersten Kräften großer Bühnen. Im Schauspiel verhält es sich ebenso, Else Wohlgemut gehört zu den geschätztesten Mitgliedern des Burgtheaters, Hilma Schlüter gilt für eine unserer feinsten Rezitatorinnen. Die Namen ließen sich noch sehr vermehren, es mag aber bei den angeführten genug sein. Daß der im Schweriner Hoftheater lebende hohe künstlerische Geist der Bühne erhalten bleibe, wird der Wunsch aller wahren Kunstfreunde sein.

Die Jubiläumsfeierlichkeiten selber sind verhältnismäßig ruhig verlaufen. Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin hatte an dem Festtage ein sehr liebenswürdiges Schreiben an den Generalintendanten Freiherrn v. Ledebur gerichtet und darin u. a. allen Mitwirkenden für ihre Hingabe und Liebe zur Schweriner Hofbühne gedankt, zugleich dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß das Theater in den nächsten 25 Jahren seine alte künstlerische Bedeutung behalten möge. Bei festlicher Beleuchtung und in Anwesenheit des Hofes ging dann am ersten Festtage Goethes „Faust" und am zweiten „Orpheus und Eurydike" über die Bretter. An beiden Abenden wurde bei gänzlich neuer Ausstattung Hervorragendes geboten. Diese beiden Aufführungen können als ein gutes Omen für die kommenden Jahre angesehen werden.

Die neue Oper von Richard Strauß.

ALSO schrieb er doch eine Oper!

Es klingt uns von Strauß noch ein launiges Dementi mit fein zugespitzten Worten in den Ohren, worin er den übereifrigen Suchern nach dem neuesten Straußenei humorvoll auseinandersetzte, daß er zurzeit weder eine Oper, noch ein Ballett, noch eine Pantomime schreibe und daß er auch keine sauern Gurken komponiere.

Und nun wurde es doch eine Oper?

Ja und nein. Eine Oper im eigentlichen Sinne ist es wohl nicht, aber doch so etwas Aehnliches. Etwa ein Divertissement. (Wenn der Titel doch nicht gar so diskreditiert wäre!) Eine Einlage. Ein musikalisches Spiel am Schluß eines Schauspiels. Wenn man es so nennen will, eine kleine Oper, die eine kleine Komödie beschließt.

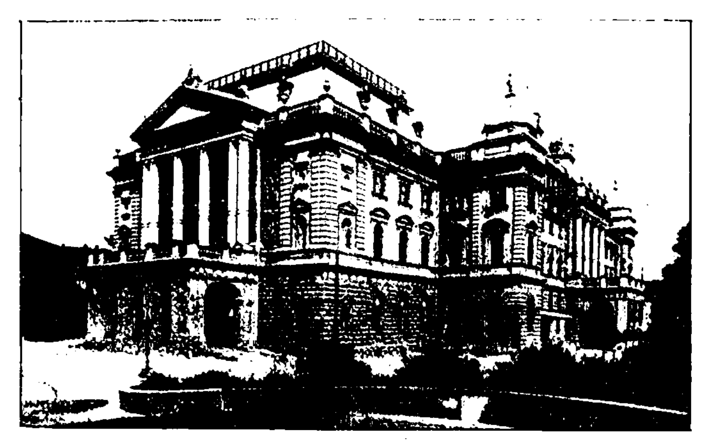
Die Komödie ist ein Molière, und zwar einer der weniger bekannten: Le Bourgeois Gentilhomme, zu deutsch „Der Bauer als Edelmann". Molière hat in diesem Lustspiel den Parisern bekanntlich einen wenig schmeichelhaften Spiegel ihrer Eitelkeit vorgehalten und ihnen in dem adeligen Bürger Jourdain einen von den Menschen gezeigt, die mehr scheinen wollen, als sie sind.

Aber diese Komödie hat mit der Oper im Grunde nichts zu tun. Die Oper könnte sich gerade so gut an ein anderes Lustspiel anschließen, das mit einem Spiel auf der Bühne schließt.

„Le Bourgeois Gentilhomme" endet nach Molière mit einem Ballett, das nach dem Diner vor Jourdain, dem Grafen und der zweifelhaften Marquise gespielt wird. Statt dieses Ballettes spielt nun eine kleine Oper. Sie heißt „Ariadne auf Naxos". Der Text dazu und der ganze Einfall, diese Oper als Anhängsel zu „Bourgeois Gentilhomme" zu geben, stammt von Hugo v. Hofmannsthal, dem Textdichter der „Elektra" und des „Rosenkavaliers", dem Richard Strauß auch diesmal treu geblieben ist. Hofmannsthal hat die fünf Akte des Lustspiels auf zwei zusammengezogen. Er hat unter anderem die türkische Zeremonie, deren barbarisches Halbfranzösisch in seiner Spaßhaftigkeit doch nicht gut übersetzbar wäre, gestrichen und dadurch auch eine Reihe von Nebenfiguren in die verdiente Versenkung geschickt.

* * *

Der eitle Narr Jourdain läßt also sich und seinen Gästen am Schluß eine Oper vorspielen. Es sind nun zufällig zwei Gesellschaften zur Stelle, eine für die ernste und eine für die komische. Welche nehmen? Herrn Jourdain fällt die Wahl



Das Großh. Hoftheater in Schwerin.

nicht schwer. Er läßt die beiden Gesellschaften auf der Bühne einfach zusammenspielen. Die Opera seria beginnt und die Opera buffa greift, wo es ihr taugt, gewissermaßen improvisatorisch in die ernste Handlung ein. Das Problem der Treue, das dem gemeinsamen Spiel zugrunde liegt, wird nun ganz eigenartig von zwei verschiedenen Seiten, ernst und heiter, beleuchtet. In dieser Verbindung, nicht in der eigentlichen Handlung liegt der Reiz des Spiels. Die Handlung tritt gegenüber der feinen Innenbelichtung der drei Charaktere durchaus in den Hintergrund.

Ariadne seufzt um den entschwundenen Theseus (Opera seria). Aus der Opera buffa tritt nun eine Colombinenfigur, Zerbinetta, mit ihren Masken, Harlekin, Brighella und Truffaldin, und macht zu der ihr übertrieben scheinenden Trauer Ariadnes um Theseus ihre Bemerkungen. Sie versteht den Schmerz um den verlorenen Liebsten, aber sie tröstet sich dann eben mit einem anderen. Ariadne im ernsten Spiel will aber von der leichten Art Zerbinettas nichts hören. Sie ersehnt sich den Tod. Sie glaubt sich auch dem Tode, dem Götterboten Hermes, gegenüber, wenn ihr der junge Bacchus entgegentritt, der eben, unverwandelt, doch nicht ohne eine Wunde der Liebe an seiner Seele, aus Circes Armen enteilt ist. Bacchus ist ihr Tod und Liebster in einer Gestalt. Sie gibt sich ihm als dem schönen, stillen Gott, nicht ahnend, daß ihr dieser Gott nicht den Tod, sondern jauchzendes neues Leben in die Brust senkt. Bacchus singt:

„Deiner hab' ich um alles bedurft!
Nun bin ich ein anderer als ich war,
Durch deine Schmerzen bin ich reich,
Nun reg' ich die Glieder in göttlicher Lust,
Und eher sterben die ewigen Sterne
Eh' dann du stürbest aus meinen Armen."

Dieses Wunder in der Seele Ariadnes ist aber für Zerbinetta — die Lebensmaske — nur das alltägliche: ein neuer Liebhaber hat den alten abgelöst.

„Kommt der neue Gott gegangen
Hingegeben sind wir stumm!
Und er küßt uns Mund und Wangen,
Sind verwandelt um und um!"

Die Figuren sind, wie sich aus dem Erwähnten von selbst ergibt, in einem gewissen Sinne symbolisch zu nehmen. Es stehen Götter mit ihrer Liebe gegen Menschen, heroische Stimmen tönen gegen menschliche. Seelen verwandeln sich und bleiben doch die gleichen.

* * *

Richard Strauß hat in seinem Garmischer Tuskulum das Werk einem kleinen Freundeskreise zum erstenmal vorgespielt. Ohne irgendwie einer kritischen Würdigung vorzugreifen, möchte ich bei dem allgemeinen Interesse, das ein neues Werk von Richard Strauß beansprucht, doch kurz den ungefähren Eindruck wiedergeben, den ich empfangen habe. Es muß natürlich vollständig ausgeschaltet werden, wie die Oper am Schlusse der Komödie wirkt und wie sich die Eindrucksbeziehungen zwischen Schauspiel und Oper gestalten; Beziehungen, die in dieser Art wohl zum ersten Male auf der Bühne dargestellt werden.

Ich urteile rein über die Musik und darf heute schon feststellen, daß Strauß niemals graziöser und melodischer geschrieben hat, als in der Ariadne. Strauß zeigt sich auch diesmal von einer ganz neuen Seite und hat in dieser Oper schon rein stilistisch etwas geschaffen, was mit keiner seiner früheren Opern etwas zu tun hat. Er hat nicht für großes Orchester geschrieben, sondern ausschließlich für ein Kammermusik-Orchester in ganz kleiner Besetzung, die ausschließlich von Soloinstrumenten bestritten wird. Dazu treten im Orchester Klavier, Harmonium und Cembalo.

Das Virtuosenhafte der alten Oper, wie es z. B. in der Instrumentierung der sogen. Marternarie in der Mozartschen „Entführung" aufgezeigt wird, ist in der Ariadne bewußt ins Moderne übertragen. Es wimmelt von Koloraturen, und zwar durchaus modernen Koloraturen; nicht nur in der Gesangsstimme der Zerbinetta, sondern auch in den Soloinstrumenten. Es klingt alles sehr zart und einfach, der Aufbau ist aber vor allem periodisch außerordentlich verwickelt.

Man kann von keinem Modernisieren irgend eines bestimmten alten Stiles sprechen. Am ehesten könnte man die Setzart noch mit den brillanten Kammermusikstücken des alten Hummel, etwa mit seinem Septett oder dem Rondeau in A vergleichen — aber der Vergleich stimmt schon deshalb nicht, weil Strauß fast in jede Szene einen eigenen Stil getragen hat, der sich organisch doch zu einem Ganzen fügt. Die Widersprüche und Gegensätze der Opera seria und Opera buffa sind musikalisch außerordentlich fein und geistvoll belichtet. Eine Kette entzückender, diesmal auch in Einzelheiten durchgeführter Melodien schlingt sich durch das Werk.

* * *

Der Beginn, eine kleine Ouvertüre zur Ariadneszene, die ziemlich stilisiert gehalten ist, zeigt sich zunächst etwas harmonisch verwickelt. Allein bald wird es lichter, wenn bei Ariadne im Orchester (Holzbläser- und kleiner Streichersatz) die Erinnerung an Theseus heraufzieht. Ein anmutig bewegtes Allegro schildert die Verzweiflung Ariadnes, ein zierliches Terzett der Masken wird vom Echo durchbrochen, das die Seufzer Ariadnes wiedergibt. In großen Bögen folgt eine wundervolle Arie Ariadnes (Es dur). Wie eine Erinnerung an Straußens schönste Lieder zieht es durch diese Musik. Reizend ist auch das Lied Harlekins, dessen letzter Teil vom Echo wiederholt wird. Nun kommt wieder die Opera buffa, ein entzückendes Quartett (F dur), in das Zerbinetta hineinsingt. Im Fugatostil, in zahllosen Umkehrungen, Zurückführungen und Spiegelungen wird dieses Stück als Quintett durchgeführt. („Die Dame gibt mit trübem Sinn sich allzu sehr der Trauer hin . . .") Dann kommt eine große Koloraturarie Zerbinettas, die wiederholt in das gehaltene hohe Des und einmal sogar in das hohe Ges führt. (Frau Hempel und Frau Bosetti werden daran ihre Freude haben; sie können nach Herzenslust



Hofkapellmeister Professor WILLIBALD KÄHLER.
Phot. Fr. Heuschkel, Schwerin.

Koloraturen abbrennen.) Diese Arie wird von Soloinstrumenten mit verwickelten, aber ganz zarten Koloraturen umzeichnet. Auch in dem späteren Rondeau sind große Instrumentalkadenzen eingewoben. Die Kunst der Steigerung vor allem durch Rhythmik und Periodenbildung hat Strauß auch diesmal meisterhaft verstanden. Ob er dabei wirklich, wie er sich vorgenommen hat, mit einem reinen Kammermusikorchester auskommen wird, halte ich nach der groß-orchestralen Art, in der Strauß den Schluß des Intermezzos — wie auch später die in blühenden Melodien überströmende Vereinigung von Ariadne und Bacchus, wohl das Schönste, was Strauß je geschrieben hat — am Flügel interpretierte, doch für zweifelhaft.

Darüber und über manches andere wird ja im nächsten Jahre die Uraufführung im Deutschen Theater in Berlin bei Max Reinhardt Klarheit geben. Jedenfalls steht eines heute schon fest: daß Strauß — wie sich auch der Einzelne dazu stellen möge — auch in seiner Ariadne durchaus neue musikalische Werte geschaffen hat.

Garmisch, 12. Oktober 1911.

Alexander Dillmann.

* * *

Nach diesen Aufzeichnungen Dr. Alexander Dillmanns in den „Münchn. Neuest. Nachr." haben wir es mit einer ebenso originellen wie geistvollen Idee zu tun. Bewegt sich ihre Durchführung auf entsprechender Höhe, so ist die verarmte deutsche komische Opernbühne um eine Kostbarkeit bereichert. Man sage doch nicht, daß unseren zeitgenössischen Künstlern nichts einfällt! Wie fein ist Molières ursprünglicher Plan hier gesteigert! Red.

Geschichte einer wiederentdeckten Handschrift Mozarts.

Von FRITZ VOLBACH (Tübingen).

Es ist mir durch einen glücklichen Zufall gelungen, die für verloren gehaltene Urschrift der wunderbaren *„Serenade"* für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß in B dur von *Mozart* (Köchel, Verz. No. 361. M. W. Serie IX, 10) wieder aufzufinden.

Nach Köchel wurde diese 1803 von André dem Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt verehrt. André hatte bekanntlich den Mozartschen Nachlaß im Jahre 1799 angekauft. Der Großherzog habe sie nachher dem Konzertmeister Schmidt in Darmstadt geschenkt. Auf seine Anfrage (1860) erfuhr Köchel, daß die Handschrift aus dem Besitze der Witwe Schmidt in den der Witwe ihres Bruders gekommen sei. Aehnlich berichtet Otto Jahn in seinem Mozart-Werk (Ausgabe von 1856 II. B. S. 490 Anm. 5), nur daß um die Zeit seiner Anfrage das Autograph noch in der Hand der Witwe Schmidt sich befunden habe. Gesehen hat es keiner von beiden. Von da an gilt die Handschrift als verloren. Das war aber glücklicherweise ein Irrtum. In der Tat war sie in sicheren Händen. Ende der 60er Jahre kam sie nach Darmstadt zurück in den Besitz des Enkels des damaligen Konzertmeisters W. Schmitt, des Professors *Ph. Schmitt*, des Gründers und Leiters der „Akademie für Tonkunst in Darmstadt", und blieb bis zu seinem Tode in dessen Händen. In seinem Testamente vermachte er die Handschrift seiner ehemaligen Schülerin, der Protektorin seiner Anstalt, Ihrer Durchlaucht *Marie Fürstin von Erbach-Schönberg, Prinzessin von Battenberg*. Damit ist die Handschrift in den Besitz der Urenkelin jenes Ludwig I. gekommen, dem sie André geschenkt hatte. Durch ihre große Liebenswürdigkeit wurde mir die Einsicht in die Handschrift und zugleich in das Begleitschreiben vergönnt. Letzteres gibt uns auch authentische Auskunft über die Geschichte der Handschrift, wodurch zugleich die Angaben Köchels und Jahns korrigiert werden. Ich lasse die betreffenden Sätze des Handschreibens hier im Wortlaut folgen: „Ende der 60er Jahre kam ich nach dem Tode meines Onkels in Karlsruhe [1] wieder in den Besitz beiliegender handschriftlicher Partitur Mozarts. Dieselbe steht im Musikkatalog meines sel. Vaters vom Jahre 1830 als dessen Eigentum verzeichnet. Wenn ich nicht irre, erhielt er dieselbe von der Witwe des gegen Ende der zwanziger Jahre verstorbenen Großh. hessischen Hofkapellmeisters *Appold*, zu welchem er in freundschaftlicher Beziehung stand, zum Andenken. Diese Partitur soll früher im Besitze des hochseligen Großherzogs Ludwig I. gewesen sein."

Appold war 1812—1825 Hofkapellmeister in Darmstadt und hat selbst Werke für Blasinstrumente (u. a. Konzerte für Bassethorn, Waldhorn und Fagott) geschrieben. So wird das Geschenk gerade dieses Mozart-Werkes erklärlich.

Fassen wir kurz zusammen. 1803 erhält *Ludwig I.* von André die Partitur. Von diesem geht sie in den Besitz *Appolds* über, dessen Witwe sie dem Freunde des Gatten, Konzertmeister *W. Schmitt* (vor 1830), schenkt. Dort befand sie sich noch, als O. Jahn darnach forschte (wohl zwischen 1850 und 1856). Dann geht sie über in den Besitz *Ph. Ritters* in *Karlsruhe*. Als Köchel darnach fragt (1860), ist sie noch dort. In demselben Jahre aber gelangt sie — nach Ritters Tode — nach Darmstadt zurück und wird Eigentum des Neffen Ritters, *Ph. Schmitt*. Nach dessen Tode erhielt sie die jetzige Besitzerin, die *Fürstin zu Erbach-Schönberg*.

Durch den Sohn des verstorbenen Prof. Ph. Schmitt, Herrn W. Schmitt, des jetzigen Leiters der „Akademie für Tonkunst", wurde ich zuerst auf die Handschrift aufmerksam und ihm verdanke ich eine Reihe der hier mitgeteilten Angaben. Merkwürdigerweise hielt Ph. Schmitt den Besitz der Handschrift geheim und gestattete selbst seinem Sohne keinen Einblick in dieselbe.

Nun zur Handschrift selbst. Sie ist in Querfolio angelegt, auf starkem Papier geschrieben. Der schöne Einband wohl von André zum Zwecke der Ueberreichung angefertigt. Er trägt die Aufschrift „Serenade" von W. A. Mozart, während die Handschrift selbst das Werk als „Gran Partita" bezeichnet. Nach einem Vorlegeblatt beginnt die Schrift. Sie umfaßt 91 beschriebene Seiten. Vor dem „Finale" befinden sich zwei leere Blätter. Vielleicht hatte Mozart das Finale vor dem vorhergehenden Variationensatz geschrieben und ließ für den letzteren zwei Blätter zu viel Raum frei. Die ganze Handschrift umfaßt 49 Blätter. Die Paginierung ist offenbar von Mozarts Hand. Am Ende der einzelnen Sätze — außer dem ersten Menuett — befindet sich unten eine Zahl, welche die Anzahl der Takte angibt. Die Echtheit der Handschrift steht für mich außer allem Zweifel. Sie zeigt alle typischen Merkmale Mozartscher Schrift. Offenbar schnell aufgezeichnet. In einem Zuge geschrieben, weist sie kaum eine Korrektur auf. Statt aller Worte teile ich die erste Seite der Partitur im Faksimile (S. 73) mit. Ich habe die erste gewählt, weil sie neben den Noten auch die Wortschrift enthält. Beide wird jeder sofort als Mozartisch ansprechen. Dazu die verschiedenen Charakteristika Mozartscher Schrift: die typische Klammer zu Anfang der Zeilen, der Baßschlüssel, das eigenartige Pianozeichen usw.

Sie ist auch sonst noch interessant. Auf die Bezeichnung des Werkes als „Gran Partita" von Mozarts (?) Hand habe ich schon hingewiesen. Die „No. 23" oben ist von anderer Hand und bedeutet wohl eine Katalognummer der erworbenen Mozart-Manuskripte. Ebenso ist die Angabe rechts „Del Sign. Wolfgang Mozart" nicht von der Hand des Meisters [1]; aber sie verbürgt den autographen Namenszug, der bei scharfem Hinblicken unter obiger Schrift, wenn auch schwach, zu erkennen ist; besonders fällt das für Mozart so charakteristische z auf. Die Randbemerkung „Eigene Handschrift 1780" ist ein Zusatz Nissens [2], der uns somit dieses Jahr als das der Komposition bestätigt. Die Zahl 222 unten rechts am Rande bedeutet die Nummer des Andréschen Katalogs.

Die von mir bereits ausgeführte Vergleichung dieser Urschrift mit der Partitur der großen Mozart-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) zeigte mir, daß letztere in den Noten fast vollständig übereinstimmt, besonders auch in den im Revisionsbericht 1889 angeführten zweifelhaften Stellen trifft sie das Richtige. Wie man aus dem beiliegenden Faksimile ersieht, ist die Unterstimme für Kontrabaß gedacht, nicht wie in der gedruckten Partitur für Kontrabaß oder Kontrafagott. Ferner hat der Druck (besonders auf der ersten Seite) verschiedene dynamische Zeichen, die in der Handschrift fehlen. Auch in den Legatobogen und Staccati sind viele Abweichungen. So überspannt Mozart an verschiedenen Stellen z. B. den ganzen Takt mit einem Bogen (was der Art der Bläser ganz entspricht), der im Druck geteilt ist, und ähnliche kleine Varianten, die offenbar auf die Benutzung des in die Serenade übergegangenen Streichquartetts (Köchel, Verz. No. 46) hinweisen. Alle diese Abweichungen sind aber ohne viel Belang, zum Teil sogar für den Vortrag eine Bereicherung. Im übrigen mache ich auf die selten reiche und genaue Bezeichnung der Handschrift besonders aufmerksam.

Damit schließe ich diesen Bericht in der Hoffnung, daß er die Aufmerksamkeit aufs neue auf ein Werk lenken möge, das in den meisten Sätzen unstreitig zu dem Herrlichsten gehört, was uns der Genius eines Mozart beschert hat.

— —

[1] Es war der Großh. badische Hofmusikus *Philipp Ritter*, geb. 10. August 1798, gest. 13. Juli 1875.

[1] Wahrscheinlich Nissens Hand.

[2] Aehnliche Bemerkungen Nissens finden sich auf verschiedenen der im Besitze Andrés sich befindenden Autographe.



Die Münchner Festspiele.[1]

II.

Zu den Merkwürdigkeiten, die vom Dirigententhrone ausstrahlten, kam noch eine Merkwürdigkeit auf der Bühne. Ihre Urheberin war *Edyth Walker*, die — eine wegen der Ausdauer bewundernswerte Leistung! — zweimal Brünnhilde und zweimal Isolde sang. Sie war früher bekanntlich Altistin, hat sich inzwischen zum Sopran heranbilden lassen und spielt jetzt die Hochdramatische. Gesangsartistisch bedeutet die Umwandlung vom Alt in den heroischen Sopran ein Phänomen; man muß ebensosehr die Energie anstaunen, womit sie ihr Ziel verfolgt und erreicht hat, wie die von Klangschönheit geadelte Leistungsfähigkeit ihres Organes. Und doch, und doch! Dem, der noch nicht ganz Geist und Sinn des Wagnerischen Kunstwerkes vergessen hat, gab sie außer schönklingendem Gesange nichts. Keine Isolde, keine Brünnhilde. Die überraschende Leichtigkeit der Höhe ist nicht mit dem Vibrato innerlicher Erregung gepaart — wie ist doch gleich das Märchen von der künstlichen Nachtigall? — und ich glaube, sie wird das künstlich Errungene niemals mit dem erschütternden Tone des Lebens erfüllen können. Zwar, im Prinzregententheater saßen gar viele, die über dem rein sinnlichen Genusse an der Stimme vollkommen die Forderung nach dramatischer Wahrheit vergaßen, die nicht fühlten, daß Irlands Königin bei ihr mehr, als von Isolde, von Salome an sich hatte, und daß ihre Brünnhilde in der „Walküre“ mehr Backfisch war, als dem kühnen, herrlichen Kinde Wotans und Erdas ziemt, und in „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ die Würde von hysterischen Einflüssen herabmindern ließ. Wenn sie mich irgendwie zu erwärmen vermocht hätte, würde ich ihr Ringen um die beiden gewaltigen Frauengestalten als düstere Tragik empfunden haben; aber selbst diese Brücke zum Verständnisse ihrer Kunst konnte ich nicht beschreiten, weil ihr Gesang mich im Innersten kalt ließ.
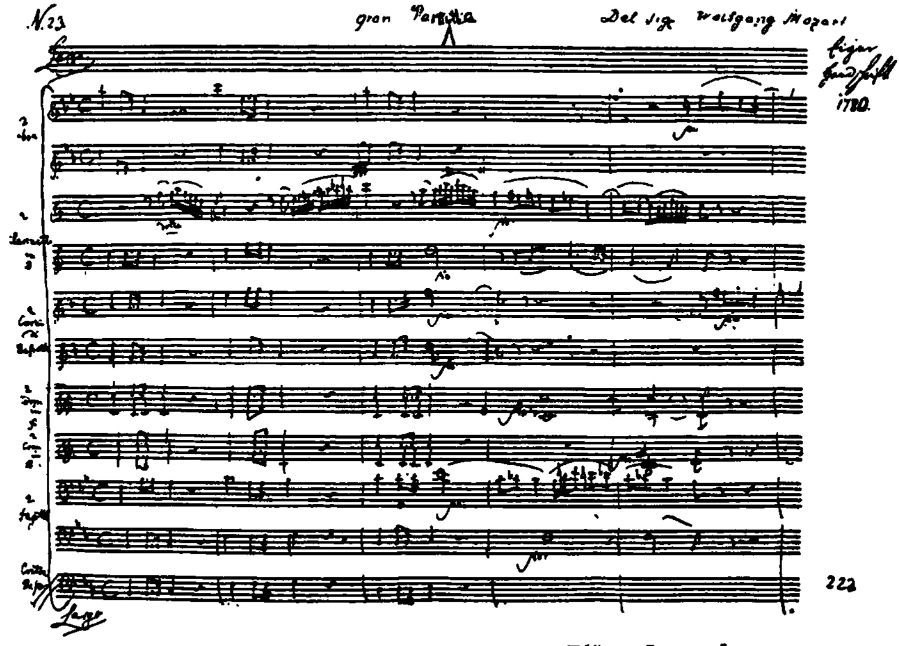
Der größte Gegensatz zur Artistik Edyth Walkers ist die wie Natur anmutende Kunst *Anton van Rooys* und *Ernestine Schumann-Heinks*. Mag man sagen, ihre Stimmen hätten nicht mehr den berückenden Glanz wie vor Jahren! Was sie geben, ist mehr, ist Fleisch gewordener Wagnerischer Geist. Bei ihnen wird das Spiel zur Wahrheit, das dem Hirne des Dichters entsprungene Phantom zum lebenatmenden Geschöpfe der Wirklichkeit. Sie haben das Geheimnis zu eigen, den Gesang als das natürlichste Ausdrucksmittel, als die ihnen eingeborene Sprache erscheinen zu lassen. Wenn man sie sieht und hört, vergißt man vollkommen, nach Stil oder Schönheit zu fragen, weil ihre Darstellung die Wahrhaftigkeit selbst, die Erfüllung des dichterischen Traumes ist. Man sehe die Erda der großen Altistin, um zu erkennen, wie urgewaltig diese mystische Gestalt des Weltendramas ist! Oder den Wotan van Rooys, der in der Durchdringung jeder Phrase mit Geist und Empfindung den herrischen Gott, wie den schauenden Wanderer so wahr und großartig ins Leben ruft, daß man die nicht begreift, die des Gottes Schicksal wegen seiner „Unmenschlichkeit“ nicht fühlend zu verstehen vermochten. Freilich, wenn der Histrione selbst mit ihm nichts anzufangen weiß, so muß auch dem Zuschauer der Gott zur Puppe werden; das geschieht in deutschen Landen oft genug. Und man stelle nun diesen beiden überirdischen Gestalten, denen noch Frau Schumann-Heinks Waltraute hinzuzurechnen wäre, die rein menschlichen Figuren der Magdalene, des Sachs und des Kurwenal gegenüber, um die umfassende Darstellungskraft der beiden Künstler zu ermessen! Van Rooys Sachs, der warmherzig derbe Schuster und kluge Dichter und Seher, ist oft gerühmt worden, ebenso sein Kurwenal, der als die Personifikation der Mannestreue in ihrer ganzen ergreifenden Herzlichkeit gelten kann. Aber Frau Schumann-Heinks Magdalene, dünkt mich, kennt man noch nicht so gut, und sie ist doch in ihrem liebenswürdig verschnörkelten Humor wie ein lebendig gewordenes Stück Alt-Nürnberg, von einer Natürlichkeit und Bedeutung, die sie ganz unvermutet und unaufdringlich aus dem Hintergrunde ins volle Licht rückt.

Der Generalintendanz wissen wir aufrichtig Dank, daß sie diese zwei ganz Großen zu Gaste geladen hatte. Den übrigen Gästen haftete immer mehr oder minder etwas Fremdes an, was sie mit unserem Ensemble nicht recht verschmelzen ließ. Nur *Zadors* Alberich hat sich durch sein allsommerliches Kommen ganz und gar in seine Münchner Umwelt eingespielt und imponiert uns immer von neuem durch seine wilde Größe und konsonantenfreudige Dämonie.

Mit dieser Feststellung soll natürlich nicht der Wert der anderen Gäste an sich herabgemindert werden. Vorzüglich die Isolde *Lucie Weidts* muß ebensosehr wegen ihres tonglänzenden Gesanges wie ihres nach Innerlichkeit ringenden Vortrages, der sie zugleich mit ihrem königlicheren Spiele weit über die katzenhafte Isolde Edyth Walkers erhob, gebührend gerühmt werden, und auch der treuen Magd Brangäne, wie sie die stimmgesegnete Frau *Cahier* in schönem Gegensatze zu der gebräuchlichen hoheitprotzenden Darstellung gab, wird man gern alles Lob zollen. Die beiden Tristane der Herren *v. Bary* und *Urlus* sind jeder allein noch keine vollkommenen Helden; was der erste durch Spiel und durchdachten Vortrag Gutes gibt, verdirbt er zum Teil selbst wieder durch wild vokalisierenden und oft in übertriebenem Sprechtone schwelgenden Gesang, und was der zweite an wohllautendem Gesange bietet, das weiß er nicht jederzeit mit der nötigen Größe zu erfüllen. Allen diesen aber war es gemeinsam, daß sie ins Ensemble einen fremden Ton trugen.

Von unseren eigenen Künstlern stellten sich neben v. Rooy und Frau Schumann-Heink als die bedeutendsten: *Paul Bender* und *Zdenka Mottl-Faßbender*. Auch sie haben den Zug ins Menschliche, ins Natürliche, der den Gesang zum unmittelbarsten Gefühls- und Gedankenausdrucke wandelt und nie das Mittel in den Zweck verkehrt. Echte und wahrhaftige Darstellung der dichterischen Gestalten ist auch ihnen, wie jenen beiden berühmten Gästen, das Ziel. Die Witwe des unersetzlichen Meisters kam erst am Schlusse der Festspiele ins Regententheater, als Brünnhilde; ihre Isolde mußten wir heuer missen — es wäre grausam gewesen, sie von ihr dieses Mal zu fordern. Freuen wir uns, daß sie uns wenigstens durch ihre Brünnhilde die merkwürdige Auffassung ihrer Vorgängerin vergessen machte und in ihrer Darstellung den Mottlschen Geist aufleben ließ! Bender, eine jener seltenen Künstlernaturen, die ihr starkes Talent in strenger Zucht zum Höchsten steigern, war prachtvoll als Fasolt, Hunding, Hagen, Pogner, Marke: lauter rechte Festspielgestalten. Und diesen beiden möchte ich noch den vortrefflichen *Joseph Geis* gesellen, dessen Beckmesser ein mit sorgfältigster Liebe bis ins kleinste ausgestricheltes Bild ist und somit wundervoll in die altmeisterlich behandelte Handlung der „Meistersinger“ stimmt.

Feinhals als Wotan und Sachs, *Knote* als Stolzing, Siegmund und Siegfried, die er abwechselnd mit *Ernst Kraus* spielte, *Gillmann* namentlich in der Rolle Fafners, die hold und rein und schön singende *Hermine Bosetti* in den unterschiedlichsten Rollen, *Brodersen* als Kurwenal und in seiner famos angelegten, nur just ein wenig ins Karikierte übertriebenen Verkörperung des ehrsamen Bäckermeisters Kothner waren gute, feste Stützen der Spiele; *Bertha Morena* gönnte ihnen dazu zwei Male ihre adelige Sieglinde. Viel Freude durfte man auch an unserem neuen Mitgliede Frl. *Clairmont* haben, die als Fricka und Brangäne die Hoffnung immer mehr befestigte, die man auf sie als Margarete Matzenauers Nachfolgerin setzte, und ebenso an der aufstrebenden Künstlerschaft *Schreiners*, der zu *Kuhns* prächtigem Mime einen ausgezeichneten Alberich fügte.

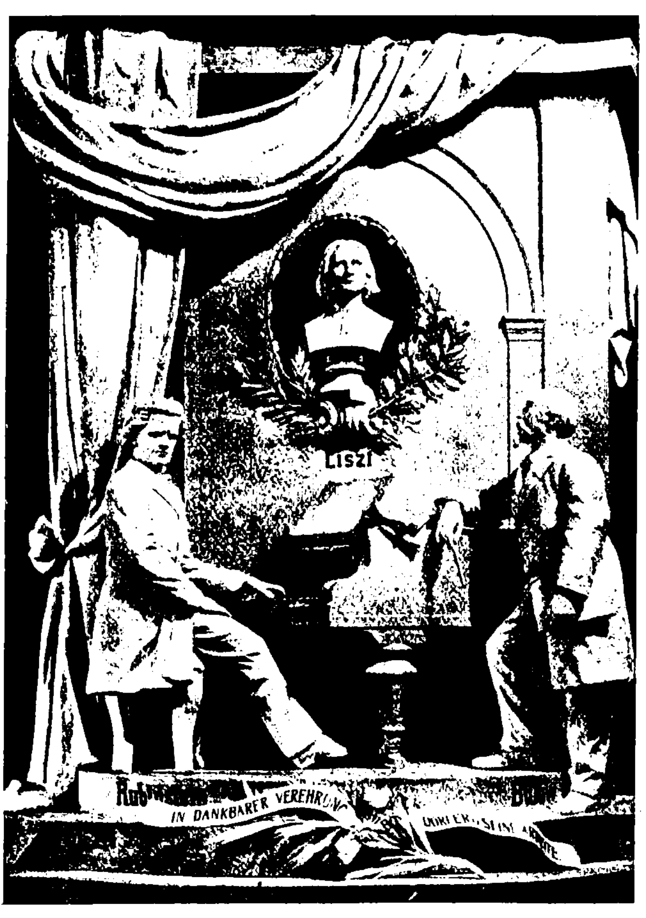


Erste Seite der Partitur von Mozarts Bläser-Serenade.

[1] Vergl. den ersten Artikel in Heft 24 des vorigen Jahrg. Red.

Zieht man das Endergebnis der Wagner-Festspiele, so kommt man zum Schlusse, daß außer dem Straußischen „Tristan“ die von unsern einheimischen Kapellmeistern *Röhr* und *Fischer* dirigierten Vorstellungen die besten, weil die am meisten gerundeten waren; sie bekräftigten die Meinung, daß Münchens Festspiele dann am sieghaftesten sein werden, wenn sie ganz aus eigenen Kräften bestritten werden. Unser Ziel muß demnach sein, das eigene Ensemble zu vervollständigen und zu vervollkommnen. — —

Ueber die *Mozart-Spiele* können wir uns kürzer fassen. Sie sind, wie Alfred von Mensi ganz richtig bemerkt, das Eigentümlichste und Beste der Münchner Festspiele und werden es voraussichtlich auch bleiben. Die Wiedererweckung, die Possart, vom guten Geiste Hermann Levis behütet, den Meisterwerken Mozarts mit vieler Liebe und mit mehr Glück als den Dramen Wagners bereitet hat, ist von lebendigem Atem geschwellt. Schlecht und recht, wie Possart sie seinerzeit eingerichtet hat, spielt man sie auch jetzt noch herunter. Das ist gut und schlimm zugleich; gut, weil keiner der jetzt tätigen Regisseure einerseits das feurige, mit allen Fasern am Theater hängende Bühneninteresse, anderseits den freilich mit der Neigung zu leerer Theatralik und zu überflüssigen Genreepisoden gepaarten scharfen Blick für die lebendige Bewegung der Szene besitzt, wie Possart, und den Opern sicherlich nicht eine solch sorgfältig ins Detail gehende und aparte Inszene geben würde; schlimm, weil man allzu bequem auf den Lorbeern Possarts ausruht und die Dinge sachte dem geliebten Schlendrian überantwortet. Mancherlei, was früher trefflich erschien, ist auch von der Zeit ins Unrecht gesetzt worden. So gibt es im Dekorativen allerhand Verbesserungswürdiges. Man ersehnt sich — übrigens nicht bloß für die Mozart-Spiele — einen feinsinnigen und kraftvollen Kunstmaler, der einmal die Bilder mit empfindlicherem Auge als es der ständig in der Theaterumwelt Hausende haben kann, anschaute und mit den Geschmacklosigkeiten und Farbendisharmonien gründlich aufräumte. Hier, wo die Maler zu Dutzenden herumlaufen und wo es unter ihnen eine Menge fähiger Köpfe gibt, hat man sich noch nicht entschließen können, einen mit gehörigen Befugnissen ausgerüsteten hervorragenden Künstler als Oberleiter der dekorativen Gestaltung anzustellen. Wahrscheinlich fürchtet man, daß er eine allzu kräftige Kerbe ins Budget hauen und das geheiligte Prinzip der Sparsamkeit mißhandeln könnte. Aber ich glaube, diese Angst wäre unbegründet; denn ein solcher Künstler würde zuerst allen möglichen Krimskrams hinauswerfen, womit ein übelberatender „Naturalismus“ die Bühne beladet, und auf eine wirkungsreiche Vereinfachung der Szene dringen. Als man „Pelleas und Melisande“ gab, wurde ein schöner Anfang in dieser Richtung gemacht, dem bei der Inszenierung von „Orpheus und Eurydike“ ein ähnlicher, jedoch minder gelungener Versuch folgte, aber seitdem geht alles wieder im alten Schritt und Tritt. In „Tristan und Isolde“ haben wir im zweiten Akte ein Bild, das sich in seiner musikalischen Stimmungfülle bis auf ein paar üble Versetzstücke wohl sehen lassen darf und von den Bildern des ersten und namentlich des letzten Aktes vorteilhaft absticht. Im „Ring des Nibelungen“ ist durch die Verwendung des Rundhorizontes, den man heuer auch im „Rheingold“ benützte, eine freiere Behandlung der Szene vorgenommen worden, ebenso bei der Festwiese in den „Meistersingern“. Das wurde mit vollem Rechte begrüßend anerkannt, ob auch das malerische und das Stimmungproblem nicht immer damit schon gänzlich gelöst erschienen, wie denn z. B. die von knallig hellem, die Schminke und den Puder verletzend grell beleuchtendem Lichte übergossene Festwiese in den Farben recht schmerzlich wirkt.



Das Liszt-Rubinstein-Bülow-Denkmal in Wien.
(Text siehe S. 77.)

Aber um von den Mozart-Spielen zu sprechen: nahm man sie „voraussetzungslos“, wie sie sich nun einmal präsentieren, an, vergab man dem Orchester um all des an den übrigen Abenden geleisteten Guten willen seine schlechte Disposition bei der zweiten Aufführung von „Figaros Hochzeit“, so leuchteten sie wirklich als die eigentlichen Edelsteine in unserem Festspielschatze. Bei ihnen hatte die Generalintendanz in der Dirigentenbesetzung Glück gehabt; denn nach langem Bitten hatte *Richard Strauß* die Leitung der meisten übernommen. „Figaros Hochzeit“, „Cosi fan tutte“, „Die Entführung aus dem Serail“ waren ihm unterstellt. Schade, daß er nicht auch „Don Giovanni“ seine Gabe lebensprühender Interpretation angedeihen ließ! Ich mißgönne *Fritz Cortolezis* gewiß nicht, daß er ihn, auf Straußens ausdrücklichen Wunsch, dirigierte, um so weniger als er bewies, daß er nicht umsonst seinem Meister Mottl zugeschaut hat, aber es müßte interessant gewesen sein, Strauß an der Auslegung der Tragik des Don Juan-Dramas zu sehen, abzuwägen, ob sie ihm ebenso meisterlich geraten wäre, wie die der Heiterkeit, die sich in solch verwirrender Fülle, in all ihren vielen Wandlungsmöglichkeiten in den drei Werken betörend offenbart. Hier war Strauß in seinem Element, und wer sich nicht absichtlich blind und taub stellte — es gibt solche Käuze! —, der erkannte, daß Strauß ein echter Nachkomme Mozarts und Geist von seinem Geist ist. Darüber ließe sich viel sagen, mehr als Raum und Zeit zulassen: genug, daß wir mit innigstem Behagen in den goldenen Strom der Mozartischen Musik untertauchten, als ihn der jüngere Meister über uns hinrauschen ließ. Nur just im Vorbeigehen sei noch der ganz besondere Genuß betont, den Straußens von Geist und Laune blitzende Begleitung der Secco-Rezitative erzeugte.

Ein rühmliches Ensemble stand den Dirigenten helfend zur Seite. Als Erste und Beste sei *Hermine Bosetti* gepriesen, die ihre vollendete Gesangskunst zur Mozart-Sängerin wie keine zweite geschickt macht; ihre Kostanze, ihre Despina, ihre Susanne, ihre Zerline waren köstlich anzuhören und vergnüglich anzuschauen. Wieder muß auch hier *Bender* eigens gerühmt werden, dessen markig hoheitvoller Komtur nicht ahnen läßt, welch ein urdrollig galliger, mit allem Raffinement schärfster Charakterisierungskunst gezeichneter Osmin in ihm steckt. *Baubergers* Alfonso, *Walters* Basilio und Belmonte, *Geisens* Leporello, *Feinhalsens* Don Giovanni und Almaviva, *Brodersens* Almaviva — eine Reihe vortrefflichster Leistungen! Mit löblichem, im rein Gesanglichen auch vollauf gekröntem Bemühen rang das überaus fleißige Fräulein *Fay* mit den schwierigen Rollen der Gräfin und der Donna Anna. *Schreiners* Figaro zeugte für die Gewissenhaftigkeit dieses Künstlers. *Sieglitzens* Bartolo, Frl. *v. Fladungs* Cherubin, *Wolfs* Oktavio, Frl. *Ulbrigs* Dorabella sind gleichfalls nicht zu vergessen. Kurz, man kann kaum eine Leistung als ganz unbefriedigend bezeichnen, wenn man auch bei einigen hier nicht genannten Rollen unrichtige oder nicht eigentlich festspielmäßige Besetzungen hat beobachten können.

Nicht zu vergessen sind auch die Spezialitäten der Münchner Mozart-Spiele aus den letzten Jahren, das Schäferspiel aus der Jugendzeit, „Bastien und Bastienne“, und die opera seria „Titus“, Mozarts letztes Bühnenwerk. Hofkapellmeister *Röhr* nahm sich der beiden mit liebreicher Sorgfalt an, eine Mühe, die sich beim reizenden, von den Damen *Tordek* und *Fladung* und Herrn *Gillmann* köstlich gemimten Jugendstücke ebensosehr selbst belohnte, wie sie am „Titus“, worin die Wahrhaftigkeit des Genies und die auf Stelzen schreitende Lüge der Konvention einen betrüblichen Kampf kämpfen und alle Schönheit der einzelnen Stücke an der dramatischen Unmöglichkeit des Ganzen scheitert, als vergeblich erschien. So sehr *Wolf* als Titus, Frl. *Fay* als Vitellia, Frau *Cahier* als Sextus, Frl. *Willer* als Annius und Frl. *Ulbrig* als Servilia am spröden Stoffe das Beste ihrer Kraft erprobten: ihr Tun war umsonst, „Titus“ ist für die Bühne nicht zu retten. **Paul Ehlers.**

Von der Heidelberger Liszt-Feier des Allg. Deutschen Musikvereins.

22.—25. Oktober 1911.

ICH kann warten," so lautete das zuversichtliche, stolze Wort Franz Liszts damals, als die Welt sein Werk mit Verachtung von sich wies und den Namen des Komponisten mit Hohn nannte. „Ich kann warten." So wies auch einst Beethoven nach dem Mißerfolg seines „Fidelio" auf ein kommendes Geschlecht, das ihm und seinem Werke Gerechtigkeit widerfahren lassen würde. Und ein neues Geschlecht ist gekommen und hat das prophetische Wort des Meisters zur Wahrheit gemacht. Hier beim Heidelberger Fest ist es vor aller Welt ausgerufen worden: Auch Franz Liszt ist einer der Großen, auch er hat ewige Werke geschaffen und die Welt bereichert durch unendlich hohe Kulturwerte. Nicht durch den Mund anderer, seine Werke haben es uns verkündet. Der Glaube an den Tonschöpfer Liszt, der ja bereits in den Herzen vieler feststand, hier ist er gleichsam als Dogma urbi et orbi verkündet worden. Wir haben Zeugnis für ihn abgelegt in diesen Tagen. Von ferne und nahe sind des Meisters Jünger herbeigeströmt, dieses hehre Ereignis mitzufeiern. Eine Reihe der Besten, Treuesten aber waren auserwählt, Künder der Größe des Meisters zu sein; Männer, die nie daran gezweifelt haben, daß dieser Tag einst erscheinen werde und die stets ihre ganze Kraft eingesetzt haben, dem Meister den Weg zu bereiten.

Ph. Wolfrum, der unermüdliche Vorkämpfer für Franz Liszt, eröffnete das Fest mit des Meisters größtem und bedeutungsvollstem Werke, dem überwältigenden „Christus". Es ist das Werk, in dem sich das ganze Wesen Lisztscher Kunst wie in einem Brennpunkt vereinigt zeigt. Aus erhabenem, tief religiösem Sinne ist seine Kunst entsprungen und nur aus ihm zu verstehen. Liszt ist kein Gottsucher, er trägt seinen Gott in seinem Herzen als gesicherten Besitz. Daher die ruhige Erhabenheit, das höchste Vertrauen, welches aus seiner Kunst zu uns redet, ähnlich wie aus den Werken eines Palestrina. Und wie dieser, so empfindet er mit ganzer Seele die tiefe, herrliche Poesie seiner Religion, wie sie im katholischen Kultus sich ausdrückt. Die Kirche ist ihm kein historischer Begriff, er erlebt die Jahrhunderte ihrer Entwicklung gleichsam als Gegenwart in sich; ihre Sprache ist seine Sprache. Wie von selbst wachsen die alten, ehrwürdigen Melodien gregorianischer Kunst in seine Werke hinein und seine Werke aus diesen heraus. Sie haben uns entgegengeklungen in der Verklärung der Dante-Symphonie, dem Magnificat. Sie klingen durch in der Berg-Symphonie; „Der nächtliche Zug" stellt das Pange lingua in den Mittelpunkt, der „Totentanz" gründet sich auf das düstere Anfangsthema des „Dies irae". Der „Christus" aber ist geradezu aus gregorianischem Geist geboren, fast alle seine Themen wachsen aus ihm heraus. Daher seine ernste, alles Weltliche überragende Größe, seine himmlische Erhabenheit, die uns in die Sphäre des Göttlichen emporhebt und allem Irdischen entrückt. Mir war es, als ob die Wandungen des Saales um mich schwanden und hohe Tempelhallen, deren gotische Bogen wie in den Wolken verschwanden, sich öffneten, und von den hohen Wölbungen herab, sich brechend an den Bäumen des Säulenwaldes, klang es mir wie Musik himmlischer Geister. Ein erhabener mystischer Gottesdienst in den Hallen eines Riesendomes.

Wolfrum hat mit der Aufführung dieses Werkes eine große Tat vollbracht. Wer die Schwierigkeiten dieses Oratoriums wie ich aus eigener Erfahrung kennt, weiß, was das heißen will. Liszt weist einmal auf das Wort Chateaubriands hin, daß es an der Zeit sei, eine Kritik der Vorzüge zu schreiben. Das fühle ich bei dieser Leistung fast als ein Bedürfnis, dem ich Rechnung tragen würde, hätte ich mir nicht vorgenommen, von allem Kritisieren hier ganz abzusehen. Ich meine nämlich, bei dieser Sache komme es in erster Linie nur darauf an, ihre hohe kulturelle Bedeutung in den Vordergrund zu stellen und als das Wichtigste zu betonen. Was kann es mich kümmern, ob an dieser und jener Stelle einmal ein Instrument schlecht eingesetzt hat, ob der Chor einmal eine Schwebung gestiegen oder gefallen ist, ob das Tempo hier und da nicht nach meinem Sinne war. Nur der Nörgler läßt sich durch so etwas die Freude verderben. Seht lieber hin auf die unendliche Fülle all des Herrlichen und Schönen, was sich uns in diesen Tagen kundgetan hat durch die Vermittlung von Männern, die ihr Herzblut hergegeben haben, uns diese Werke in einer des Meisters würdigsten Weise zu offenbaren. Oder waren es nicht Offenbarungen, die uns wurden, als wir die Dante-Symphonie unter *Hauseggers* genialer Leitung hörten, *Schillings* die gewaltige Faust-Symphonie in seltener Klarheit, farbenglühend und fesselnd erstehen ließ, als Meister *Richard Strauß* dann Bilder von einer Abgeklärtheit und Schönheit vor uns entrollte, wie nur dieser souveräne Beherrscher der Töne es vermag? Und rechnet dazu das, was die Solisten alles boten, ein *E. Risler, Busoni, Friedheim, J. Kwast* und seine Gattin, nicht zu vergessen auch den vortrefflichen Begleiter Herrn *Schelling*. Selbst der greise *Saint-Saëns* war herbeigeeilt, um dem Meister, dem auch er mit innigem Danke zugetan war, seine Huldigung zu bringen durch die wunderbare Wiedergabe dreier Klavierwerke Liszts; und die Gesangsolisten, deren Namen zu zahlreich sind, um sie alle wiederzugeben, mit welcher Selbstlosigkeit haben sie sich alle in den Dienst der guten Sache gestellt und uns unvergeßliche Genüsse bereitet!

Was aber alle diese geleistet, es hat begeisterten Widerhall gefunden in den Herzen der Hörer. Die tiefe Ergriffenheit, die sich auf allen Gesichtern abgespiegelt, sie war echt und wahr. Wie mancher, der vorher den Werken Liszts noch zweifelnd gegenüberstand, hat in diesen Tagen an seine Brust geschlagen und ist bekehrt hinausgegangen. Darin liegt für alle, die mitgewirkt haben, die höchste Genugtuung. Uns aber gebührt es, ihnen von Herzen zu danken. Das, was tatsächlich geleistet worden, verdient aufrichtige Bewunderung. Als Musiker weiß man es ja am besten, was bei derartigen großen Veranstaltungen für Schwierigkeiten zu überwinden sind, bis es zur Aufführung selbst kommt. Es gehört meist der ganze Enthusiasmus des Künstlers dazu, nicht vorher zu verzweifeln. Glaubt man alles dann bereits im Zuge, da kommen Absagen, die fast tägliche Inanspruchnahme unserer Orchester läßt nur eine beschränkte Zahl Proben zu, die ungeheuren Kosten zwingen zur Beschränkung usw. usw. Das ist überall so und ist auch in Heidelberg nicht anders gewesen. Bedenkt man das, so ist es bewundernswert, wie trotzdem solche hervorragende Leistungen möglich waren. Sie waren es nur dadurch, daß sämtliche Mitwirkende sich der Sache mit aller Aufopferung widmeten, nur dadurch, daß an der Spitze Künstler standen, die kraft ihres hohen Könnens das Unmögliche möglich gemacht haben. Wenn ich unter allen diesen *Ph. Wolfrum* besonders hervorhebe, so weiß ich, daß ich dabei der Zustimmung aller Festteilnehmer sicher bin.

Die Töne dieser Feier werden weiterklingen in den Herzen aller, die ihnen gelauscht, und sie werden weiterzeugen. Des bin ich sicher, daß von nun an der Name Franz Liszt in erhöhtem Glanze strahlen und seinen Werken die ihnen gebührende Stellung in unseren Konzertsälen eingeräumt werden wird. **Fritz Volbach (Tübingen).**

* * *

Von der Generalversammlung des A. D. M.-V.

Die Generalversammlung nahm diesmal nicht weniger als zwei volle Nachmittage in Anspruch. Es wurde zunächst der bekannte „Fall Istel" in aller Ausführlichkeit behandelt. Das Tatsachenmaterial war so lückenlos und überzeugend, daß der Verteidiger Dr. Istels — er selber war nicht erschienen — trotz seinem sehr sympathischen Auftreten keinen Eindruck zugunsten Istels herbeizuführen vermochte. Die sehr stark besuchte Versammlung stimmte dann schließlich — gegen die eine Stimme des Verteidigers — dem Beschluß des Vorstandes des A. D. M.-V., Dr. Istel auszuschließen, zu. Und zwar gab sie auch dem Verhalten des Ausschusses, der eine nochmalige persönliche Vorladung des Herrn Dr. Istel aus inneren Gründen für unnötig erachtet hatte, ihre Zustimmung. Damit ist die peinliche Angelegenheit, die unnötig viel Staub aufgewirbelt hat, für den A. D. M.-V. wohl endgültig erledigt. Mit viel Beifall wurde u. a. eine Rede von Schillings aufgenommen, der betonte, daß dieser Ausschluß Dr. Istels durchaus nicht gleichbedeutend sei mit Versuchen, die Kritik der Vereinsmitglieder an Maßnahmen des Vorstandes mundtot zu machen. Schillings nannte dafür als Beispiel Dr. Rudolf Louis, der (wie unsere Leser aus unserer Polemik gegen ihn über seine Kritik des Züricher Tonkünstlerfestes wissen) sich in allerschärfster Weise gegen den A. D. M.-V. gewendet hatte. Aber Louis hat seine Kritik nicht nur mit seinem Namen unterzeichnet, sondern er hat auch die Grenzen der Kritik trotz seiner scharfen Sprache nicht verlassen. Kein Mensch im A. D. M.-V. habe deshalb Dr. Louis „ausschließen" wollen oder sei ihm überhaupt zu nahe getreten. Istels Angriffe dagegen wie sein ganzes späteres Verhalten waren derart, daß er als Mitglied im A. D. M.-V. nicht mehr bleiben konnte. Es sei dies besonders hervorgehoben, wenn etwa versucht werden sollte, die Sache so darzustellen, als ob, wer im A. D. M.-V. nicht pariert, flöge! Daß Schillings bei der Gelegenheit auch ein paar Worte über die Tonart einer gewissen Kritik sagte, sei ihm hoch angerechnet. Und der Beifall, unter dem er auf die Angriffe gegen Strauß zu sprechen kam, der enthusiastische Beifall, den Strauß ferner am Abend bei seinem Dirigieren erhielt — der Beifall hatte etwas Ostentatives —, hatte seine unverkennbare Spitze gegen *Siegfried Wagner*, genannt „der Erbe von Bayreuth", der mit seinen letzten Meinungen über Strauß erfreulicherweise die ganze gebildete Welt gegen sich hat, — wirklich eine „Reklame" für Richard Strauß! Das, nun sagen wir unglaublich naive Feuilleton im „Berliner Tageblatt" (No. 538), das alles andere nur kein Dementi ist, setzt dem Ganzen die Krone auf, und

Richard Wagner hätte sich zweifellos über diese Leistung wieder „im Grabe umgedreht". Und ist es ein besonderes Kennzeichen des „Bayreuther Geistes", wenn sein offizieller Hauptvertreter nach der Maxime handelt: „Ich kenne zwar die Sache nicht, aber ich mißbillige sie." Nun, in Heidelberg war die Antwort auf diesen „neuen Fall" so einmütig und laut, daß sie vielleicht bis zur Budapester Liszt-Feier geklungen hat. So ganz in der bekannten und beliebten Tonart geht das Publikum im Falle Strauß doch nicht mehr mit. Das war ein Mißton zur Liszt-Feier, und der Erbe Bayreuths mag so viel von seinen Vorfahren mitbekommen haben, wie nur möglich: die Generosität des Großvaters, der auch den Gegner achtete, ehrte, hat der Enkel sicher nicht geerbt![1]

Gewählt wurde der Vorstand mit Stimmzetteln in geheimer Wahl. Das Ergebnis ist die Wiederwahl des Vorstandes bis auf den freiwillig ausscheidenden Hans Sommer: Max Schillings (Vorsitzender), Hofrat Rösch (stellvertretender Vorsitzender), Schriftsteller Klatte (Schriftführer), Senator Rassow (Kassier), Kapellmeister Hausegger, Prof. Wolfrum, Prof. Seidl (3 Beisitzer). In den musikalischen Ausschuß wurden gewählt Komponist Nicodé, Kapellmeister Andreae, Komponist Hermann Bischoff, Kapellmeister Abendroth.

Der Antrag des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter, der Verein möge die sozialen und wirtschaftlichen Bestrebungen dieses Verbandes von Fall zu Fall unterstützen, wurde angenommen. — Es war, da das Liszt-Fest nach Schluß der Redaktion dieses Heftes stattfand, nicht mehr möglich, über diesen Punkt ausführlicher zu berichten. Wir werden einen Nachtrag bringen. Die Friedensglocke läutete auch sonst: der stellvertretende Vorsitzende des Vereins deutscher Musikalienhändler, Herr *Robert Lienau*, brachte offiziell die Kunde, daß die Streitaxt zwischen Verlegern und Komponisten begraben sei (Tantiemenfrage). Das laute Bravo der Versammlung sei hier wiederholt. Und die „N. M.-Z." darf sich zu dem Ausgange der Angelegenheit wohl gratulieren. Waren wir doch von Anfang für die Verständigung. — Und selbst der Franzose hat den Revanchegedanken fallen lassen. Der altersrüstige *Saint-Saëns* bedauert seine früheren Streitzüge gegen den A. D. M.-V. und glaubte seine neue Meinung nicht besser dahin ausdrücken zu können, als daß er den Wunsch seines Wiedereintrittes äußerte. Der Verein antwortete mit der Ernennung Saint-Saëns zum Ehrenmitglied unter stürmischem Beifall der Versammlung (ebenso wie auch die Ernennung von Max Schillings zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät beim Festbankett mit Jubel aufgenommen worden war). Das Andenken der drei um den Verein sehr verdienten Toten dieses Jahres: Felix Mottl, Gustav Mahler, Aloys Obrist ehrt die Versammlung durch Erheben von den Sitzen.

Der Erfolg der Heidelberger Liszt-Feier hat vor aller Welt die Existenznotwendigkeit des A. D. M.-V. wieder kundgetan. Möge der Verein nunmehr im Innern vor Stürmen bewahrt bleiben, daß er mit voller Kraft sein Ziel weiter verfolge: zum Heile der deutschen Kunst! **O. K.**



Aus dem pfälzischen Musikleben. Die sonnige Rheinpfalz ist von alters her als einer der sangesfröhlichsten Landstriche unseres Vaterlandes bekannt. Nicht nur eine Reihe stattlicher Männer- und gemischter Chöre in allen bedeutenderen Orten sorgen jede Saison für Vermittlung guter Chorliteratur, die einzelnen Vereinsleitungen bestreben sich auch, den Mitgliedern durch Verpflichtung namhafter deutscher Musiker außergewöhnliche, der Provinz sonst unzugängliche Genüsse zu bereiten. Insbesondere die West- und Mittelpfalz ist in dieser Beziehung ein Musterbeispiel. In *Zweibrücken* eröffnete der Cäcilienverein die musikalische Wintersaison mit einem Kammermusikabend des Brüsseler Streichquartetts (in Stuttgart noch unbekannt. Red.), in dem Beethovens B dur-Quartett, der nachgelassene Quartettsatz in c moll von Schubert und Griegs g moll-Quartett in meisterlicher, unübertrefflicher Ausarbeitung gespielt wurden. — Der Cäcilienverein *Pirmasens*, mit dem der Zweibrücker Verein ein musikalisches Kartell eingegangen ist, hatte die Künstler für den nächsten Abend verpflichtet, wo sie Haydns G dur-Quartett und den F dur-Viersatz op. 86 von Dvorak spielten. Von da reisten die Künstler nach *Saarbrücken*. Am 8. Oktober hatte der Musikverein *Landau* einen Knote-Abend arrangiert, dessen Programm durch künstlerische Knappheit schon angenehm auffiel. Königl. Kammersänger Knote (München) sang ausschließlich Wagner-Sachen, so die Gralserzählung aus „Lohengrin", das Liebeslied aus der „Walküre", das Schmelzelied aus „Siegfried" und das Preislied aus den „Meistersingern" mit schönheitstrotzenden Stimmitteln. Hofpianist Ernst Riemann (München) spielte die Fantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H von Liszt, seinen Pester Karneval und hatte auch die Begleitung des Sängers übernommen. Am gleichen Tage sang in *Zweibrücken* im Männergesangverein Königl. Kammersänger Paul Bender (München), der sich Liedspenden von Schubert, Löwe, Brahms und Wolf gewählt hatte und seinen tiefgründigen, seriösen Baß aufs glücklichste zur Entfaltung brachte; Prof. Schmid-Lindner (München) saß am Flügel, um insbesondere mit den mächtigen Ungarischen Marsch von Schubert-Liszt, den „feux follets" von Liszt und den Chopinschen Variationen op. 12 Triumphe zu feiern. Am 9. Okt. sang Bender im Musikverein Pirmasens dieselben Lieder wie in Zweibrücken. *X.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Don Quijote", der sinnreiche Junker von der Mancha, musikalische Tragikomödie von Georg Fuchs, Musik von *Anton Beer-Walbrunn*, ist neu einstudiert am Münchner Hof- und Nationaltheater gegeben worden.

— „Jasmin", ein einaktiges musikalisches Lustspiel von *James Rothstein* (Text von Leo Heller und Richard Wurmfeld), ist von den Stadttheatern in Barmen und Teplitz zur Aufführung erworben worden.

— In *Kopenhagen* ist der „Parsifal" aufgeführt worden, nachdem die Erlaubnis vom Hause Wahnfried gegeben war. Die Genehmigung wurde unter der Bedingung erteilt, daß die Aufführung, die selbstverständlich nur eine musikalische und keine szenische sein dürfe, auf zwei Abende verteilt werde. Es wurde demgemäß ein Arrangement dahin getroffen, daß am ersten Abend der erste und letzte Akt und am nächsten Abend der zweite Akt zur Aufführung gelange.

— 1912 soll zum erstenmal Richard Wagners „Ring des Nibelungen" in *Genf* in deutscher Sprache aufgeführt werden. Als Dirigent ist Ed. Stavenhagen in Aussicht genommen.

— Die deutsche Opernsaison an der Covent-Garden-Oper in *London* dauert vom 16. Oktober bis zum 9. Dezember. Als Novitäten werden Humperdincks „Königskinder" und Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" (in deutscher Sprache) gebracht. Außerdem werden zwei Zyklen von Wagners „Ring des Nibelungen", sowie „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" gegeben werden. Die „Ring"-Aufführungen sollen unter der Leitung Franz Schalks von der Wiener Hofoper stehen.

*

— In *Berlin* hat der Tonkünstlerverein zu einem Oesterreichischen Komponistenabend geladen. Werke von *Richard Stöhr* und *Julius Wachsmann* (Cello-Sonate) sowie ein Quartett von *Robert Fuchs* bildeten das Programm.

— *Paul Juon* hat ein neues großes Konzertstück für drei Soloinstrumente: Violine, Violoncello und Klavier mit Orchesterbegleitung (Triplekonzert) soeben vollendet. Die Uraufführung durch das „Russische Trio" wird unter Leitung von Hans Pfitzner in Straßburg am 15. November stattfinden, unmittelbar darauf eine zweite Aufführung in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Max Schillings.

— In Nürnberg hat die musikalische Saison mit einer grandiosen Doppelaufführung der gigantischen „Großen Totenmesse" von *Berlioz* begonnen. Der Lehrergesangverein unter Leitung des Königl. Musikdirektors *Karl Hirsch* mit einem Chor von über 500 Stimmen und einem Orchester von 100 Musikern führte sie im stilvollen Rahmen der altehrwürdigen St. Lorenzkirche auf.

— Im 17. Loh-Konzert der Fürstl. Hofkapelle in *Sondershausen* hat Konzertmeister Plümer ein zweites Konzertstück für Violine mit Orchester in a moll von Karl Zuschneid zum ersten Male gespielt.

— *Max Reger* hat den dritten Band seiner Sammlung „Aus meinem Leben" vollendet. Er besteht aus den Klavierstücken: Albumblatt, Lied, Gavotte, Romanze, Melodie und Humoreske. (Das Werk erscheint im Verlage von Bote & Bock in Berlin.)

— Das Budapester Philharmonische Orchester hat den „Aphrodisischen Reigen" *Karl Hentschels* zur Erstaufführung erworben. Das Werk, das die hellenischen Aphrodite-Feste verherrlicht, soll heuer auch in deutschen Konzertsälen, u. a. in Berlin, aufgeführt werden.

---

[1] Die „Frankf. Ztg." schreibt zu dem Vorwurf Siegfried Wagners wegen „Geldschneiderei" bei Strauß: „Mag Siegfried Wagner es für gut finden, intuitiv über Werke zu urteilen, die er überhaupt nicht kennt — tief bedauerlich bleibt jedenfalls die Form, in der dies geschehen ist. Im übrigen liegt gerade jetzt, wo die Bayreuther Festspielverwaltung die Eintrittspreise beträchtlich erhöht hat, keine Veranlassung vor, den ‚Idealismus' der Bayreuther Kreise besonders zu rühmen."

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Liszt-Rubinstein-Bülow-Denkmal in Wien* (s. S. 74). *Bösendorfer*, der große Wiener Klaviermacher (denn das Wort „Fabrikant" will er nicht hören!), hat sein eigenes Geschäftsjubiläum auf das schönste begangen, indem er ein Kunstwerk schaffen ließ, das die drei Größten des Klaviers ehrt, drei, die alle noch Ludwig Bösendorfer Freund genannt haben. Das Marmordenkmal ist für das neue Gebäude der Akademie für Musik und darstellende Kunst bestimmt. Da dies Haus aber noch nicht gebaut ist, hat es zunächst einen provisorischen Platz im Bösendorfersaale selbst gefunden, jenem schönsten der Wiener Konzertsäle, der in seiner schlichten Form und Farbe sich wie kein anderer eignet, Musik in sich aufzunehmen. An den Wänden prangen die Namen der ganz Großen, die hier gespielt haben (als letzter ist Brahms dazu gekommen), und nun standen in diesen Tagen Liszt, Rubinstein und Bülow höchstselbst auf dem Podium, allerdings nur in Marmor. Bösendorfer selbst hat das Denkmal entworfen, Professor *Kaspar v. Zumbusch* hat die Liszt-Büste gearbeitet, der Wiener Bildhauer *Hans Eisenfest* die andern Gestalten, die vielleicht ein wenig genrehaft anmuten. Spinette, in Marmor dargestellt, hat man wohl schon öfters gesehen, ein regelrechtes modernes Bösendorfer-Klavier aber schwerlich und einen spielenden Pianisten auch noch nicht. Was dem Auge in der Malerei selbstverständlich erscheint, daran muß es sich in der Plastik erst gewöhnen. Leider muß der Bösendorfer-Saal nun zur Winterkampagne fertiggemacht werden, und die toten Pianisten müssen den lebenden das Feld räumen. So wandert das obdachlose Denkmal einstweilen in das Atelier des Bildhauers zurück, um hoffentlich bald der neuen Akademie als Schmuck und ihren Schülern als Ansporn zu dienen. *L. Andro.*

— *Lisztiana.* Eine Franz Liszt-Gesellschaft besteht seit einigen Jahren unter dem Protektorat der Prinzessin Reuß, Prinzessin von Sachsen-Weimar. Sie hat sich nicht allein die Pflege der Musik im Geiste Liszts und die Ausbreitung der Kenntnis seiner Lehrgrundsätze zur Aufgabe gemacht, sondern verfolgt auch humane soziale Ziele, z. B. Gründung eines Musikerheims. Zum ersten Male tritt die Liszt-Gesellschaft jetzt anläßlich des 100jährigen Wiegenfestes des Meisters vor die große Oeffentlichkeit in Eisenach mit einer Festveranstaltung von Schöpfungen Liszts.

— *Gegen Beutters Reformnotenschrift.* Die „N. M.-Z." hat in Heft 24 des vorigen Jahrgangs einen Artikel von M. Koch in Stuttgart veröffentlicht, der die Beuttersche Reformnotenschrift ablehnt. Von 70 Kirchenmusikern (Berufs- und Lehrermusikern) der größeren Plätze Württembergs liegt nun folgende Erklärung zur Mitteilung an die Oberkirchenbehörde vor: „Die Verwendung der Beutterschen Reformnotenschrift in dem Gesangbuchentwurf ist als ein verfehltes Experiment zu betrachten. Wir lehnen diese Notationsweise in dem von Pfarrer Beutter gemeinten Sinn einer organischen Weiterbildung der bisherigen Notenschrift ab. Daß ihr diese Bedeutung nicht zukommt, das beweist Beutter selbst durch die Inkonsequenzen in der Durchführung seines Prinzips an den Melodien des Entwurfs, vor allem an den Melodietypen der Kirchentonarten. Die Hoffnungen, die Pfarrer Beutter an den praktischen Gebrauch seiner Methode im kirchlichen Gemeindegesang knüpft, halten wir für unbegründet." Dieser Erklärung haben sich nach reiflicher Prüfung des Beutterschen Problems folgende Stuttgarter Musikautoritäten unterschriftlich angeschlossen: Prof. Max v. Pauer, Direktor des Königl. Konservatoriums für Musik, Hofkapellmeister Erich Band, Dirigent des Vereins für klassische Kirchenmusik und des Lehrergesangvereins, sowie die Gesangspädagogen Prof. Wilh. Förstler, Dirigent des Stuttgarter Liederkranzes, Prof. Otto Freytag, Konzertsänger Ludwig Feuerlein. — Demgegenüber führt Pfarrer Beutter nur eine Stimme zu seinen Gunsten an, die allerdings von einem Manne von Autorität stammt. Der verstorbene Tübinger Universitätsmusikdirektor, Prof. Dr. *Emil Kauffmann*, schrieb dem Erfinder nach eingehendem Studium seiner Methode wörtlich: „Ich bin von Anfang bis zu Ende mit Ihnen einverstanden. Es wäre eine große Sache, wenn endlich mit dem alten Wust eines entsetzlich dilettantenhaften Gesangunterrichts in den Schulen gebrochen würde und unser Volk die Musiksprache nach Ihrer meiner Meinung nach allein richtigen Methode lernen dürfte. Die Kultministerien und die Konsistorien müßten dafür sorgen, daß alle Schulgesanglehrer verpflichtet werden, auf e i n e n Schlag nach Ihrer Methode zu unterrichten, und in wenigen Jahren werden wir andere Resultate haben. Wer es ehrlich mit der Kunst meint und wer, wie ich, 30 Jahre lang unter dem alten Uebelstand gelitten hat, der muß wünschen, daß in eiligster Bälde Ihre rührenden Mahnrufe endliche Erfüllung finden."

— *Konzertsaison* 1911/12. Die ersten beiden Hefte des zweiten Jahrgangs der von *Hugo Schlemüller* in Frankfurt a. M. herausgegebenen vortrefflich redigierten „*Konzertprogramme der Gegenwart*" enthalten eine Zusammenstellung der Musikfeste des Jahres 1911 und eine Uebersicht der in 120 Städten von ca. 250 Konzertgesellschaften für die kommende Saison geplanten Konzerte mit ihren Daten, Solisten und wichtigsten Programmnummern. Aus diesem interessanten und in seiner Art einzig dastehenden Heft ersieht man, daß in diesem Winter eine größere Anzahl von *Uraufführungen* bevorstehen. Wir finden solche von Weißmann, de Haan, H. Huber, Braunfels, v. Klenau, Zöllner, Reger, v. Hausegger, Noren, v. Baußnern, Juon, Schillings, Bergh, Sinigaglia, Lampe, eine nachgelassene Symphonie von Dvorak und anderes mehr. Die „Konzertprogramme der Gegenwart" müssen heute als ein unentbehrliches Hilfsmittel für Vereine, Kapellmeister, Künstler und Kunstfreunde gelten.

* * *

Personalnachrichten.

— Wie aus Hannover gemeldet wird, ist *Freiherr v. Puttkamer* (Stuttgart) zunächst auf ein Jahr mit der Wahrnehmung der Intendanturgeschäfte am dortigen Königl. Theater probeweise betraut worden.

— Wie die Zeitungen melden, wird *Hans Richter* wieder an der Wiener Hofoper dirigieren. Ein Abkommen ist zwischen ihm und Direktor Gregor getroffen worden. Hans Richter wird vorwiegend Wagner-Opern und andere klassische Vorstellungen dirigieren.

— Kapellmeister Balling ist, wie aus Bayreuth gemeldet wird, als Generalmusikdirektor an die Budapester Hofoper engagiert worden. Damit scheidet Herr Balling aus der Reihe der Bewerber um die Nachfolgerschaft Mottls aus. — Nun wird wohl nach den vielen Ausscheidungen die Liste der Kandidaten für den Münchner Posten bald erschöpft sein. Dann kann das Frage- und Antwortspiel wieder von vorne losgehen, bis eines Tages die große Ueberraschung kommt.

— Der Münchner Lehrergesangverein (gemischter Chor) hat nunmehr Herrn Hofkapellmeister *Hugo Röhr* zu seinem Dirigenten gewählt.

— *Friedrich Hegar* hat am 11. Oktober seinen 70. Geburtstag gefeiert. Am 11. Oktober 1841 in Basel geboren, besuchte er 1857—1861 das Leipziger Konservatorium, war eine Zeitlang Konzertmeister der Bilseschen Kapelle in Berlin und kehrte 1863 in seine Schweizer Heimat, nach Zürich, zurück. Hier arbeitete er sich allmählich vom Konzertmeister zum Leiter des Tonhallenorchesters herauf, wurde Direktor der durch ihn ins Leben gerufenen Züricher Musikschule und gewann auch als Chordirigent und Gesanglehrer einen segensreichen Einfluß auf die Entwicklung der Musikpflege in der Schweiz. Seinem Wirken vornehmlich ist es zu danken, wenn heute in der Schweiz neben der älteren auch die moderne Tonkunst Anerkennung und Verständnis findet. Außerhalb seiner Heimat ist Hegar besonders durch seine tonmalerisch effektvollen Männerchöre („Rudolf von Werdenberg", „Totenvolk") bekannt geworden, während ein Oratorium „Manasse", sowie andere großangelegte Schöpfungen noch nicht durchgedrungen sind. Seit 1906 hat Hegar seine Dirigententätigkeit aufgegeben und lebt in voller geistiger und körperlicher Frische in seiner zweiten Vaterstadt.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 bringt zunächst die erste Suite „L'Arlésienne" von *Georges Bizet.* Sie ist für Klavier zu vier Händen arrangiert; überall finden sich heute Verwandte oder Freunde, die zusammen vierhändig spielen, so daß das Stück jedem Klavierspieler unter unseren Lesern willkommen sein wird. Die Bearbeitung ist eine nach jeder Richtung hin mustergültige Arbeit unseres verdienten Mitarbeiters Hofpianist Prof. *Heinrich Schwartz* in München. Das prächtige Stück des genialen Bizet kommt zur vollen klavieristischen Geltung; wir glauben, unseren Lesern damit etwas Besonderes geboten zu haben. Von der Suite erscheint heute der Anfang, Fortsetzungen des etwas umfangreichen Stückes folgen. — Zwei Klavierstücke, „Melancholie" und „Erinnerung", eines jungen Münchner, in den Bahnen Regers wandelnden Komponisten *Gottfried Rüdinger* veröffentlichen wir als beachtenswerte Talentproben. Es sind fein empfundene Skizzen, die gefallen werden.

* * *

Batka, Allgemeine Geschichte der Musik. Unserem heutigen Heft liegt der Titelbogen des zweiten Bandes bei. Den zahlreichen neu eingetretenen Abonnenten diene zur gefl. Mitteilung, daß der erste und zweite Band in Leinwand gebunden nachbezogen werden können. In Verlust geratene Bogen beider Bände werden zum Preise von je 20 Pf. jederzeit nachgeliefert. Einem der beiden im Dezember erscheinenden Hefte wird der erste Bogen des dritten Bandes, beginnend mit der Epoche Liszt-Wagner, als Gratisbeilage hinzugefügt sein.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 2. November, des nächsten Heftes am 16. November.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

EINE Zeitlang konnte man auch noch von dem vermeintlichen Ertrag der Kriehuber-Bilder zehren — aber der Haushalt forderte trotz aller Sparsamkeit so viel, daß gegründete Aussicht auf baldiges Schwinden dieser unzureichenden Hilfsmittel vorhanden war. Es hieß also: verdienen, mit anderen Worten, es hieß: Stunden suchen.

Susanne hatte vor Besuche deshalb in den Häusern zu machen, an die sie durch Dr. Koch empfohlen war, es würde ihr desto leichter sein, als die Herrschaften ja schon bei ihr gewesen waren. Zuerst aber wollte sie ihre Tante aufsuchen, was sie in dem Bedürfnis nach Ruhe und in der Sorge um Fredi bis jetzt unterlassen hatte.

Die alte Dame empfing sie mit ziemlicher Steifheit. Ihre gekränkte Miene veranlaßte Susanne alle ihre Beredsamkeit aufzubieten, um sich rein zu waschen von dem entsetzlichen Fehler, daß sie erst nach drei Wochen ihren eigentlichen Antrittsbesuch machte. Erst die Schilderung von Fredis Unwohlsein, ihrer Mühe, sich einzurichten, weckte eine menschliche Anteilnahme in ihrem Herzen.

Es war weiterer Besuch erwartet worden, zwei Schwestern, Fräulein Schwinner, waren Jugendfreundinnen der Tante. Und in der durch den prachtvollen Kaffee und die herrliche Schlagsahne gemilderten Situation erfuhr Susanne, daß sie schon seit der Zeit ihrer Resignation über das „Sitzenbleiben“ Klavierstunden gaben. Natürlich! Alle ihre anderen Kenntnisse — wenn sie welche besaßen, was bei dem damaligen Stand des Mädchenunterrichtes — (vielleicht auch bei dem heutigen) nicht sicher war, erwiesen sich als zu oberflächlich. — — Ein bißchen Klavierspielen streut den Leuten am ehesten Sand in die Augen. Den beiden alten Damen übrigens lag jede reklamelustige Schlauheit ferne. Und sie waren sehr redselig, Susanne gewann einen gründlichen Einblick in ihre Unterrichtsweise. Jede war den ganzen Tag „besetzt“ von 7—12 und von 1—6. Für drei Stunden in der Woche erhielten sie fünf Gulden monatlich. Und es war bei diesen vielen Unterrichtsstunden ein fortwährender Kampf der Einteilung. Das „Umlegen“ der Stunden wegen Krankheitsfällen, veränderter Schuleinteilung, oder aus dem angenehmeren Grunde, wenn die Damen irgendeiner Einladung zuliebe ein paar Stunden fallen ließen, erforderte einen umständlichen Apparat der verschiedensten Kombinationen und schien die am schwersten zu bewältigende Seite der Angelegenheit zu sein. Ein großer Teil der Zeit wurde auf Studieren der Stücke für häusliche Feste, wie Namenstage, Weihnachten usw. verwendet, auch da kamen Tauschgeschäfte mit anderen Schülern zustande, wenn dem einen gerade eine größere Anzahl von Lektionen appliziert werden mußte. Wie lohnte sich aber auch diese Mühe! Die Namenstage der beiden Damen und Weihnachten entfesselten eine Prozession von gabenspendenden Müttern zur Wohnung der Fräulein Schwinner!

Nur etwas störte die Gemütsruhe der Fräulein Schwinner. Die Zeiten wurden immer schlechter und die Leute waren so unnobel, gerade an den Klavierstunden ihrer Kinder zu sparen. Viele durften gar nicht mehr „Klavier lernen“. Andere Eltern wieder waren so entartet, sich von ihren Töchtern zu trennen und sie, behufs höherer Ausbildung in einem fernen Institut, der Schwinnerschen Pädagogik zu entreißen. Also das war die Kehrseite der Medaille, die die Damen nun mit Seitenblicken auf Susanne berührten, daß man hier wie überall sehr schwer Stunden fand, und daß es hier wie überall schon übergenug Klavierlehrende gab.

Susanne widerstrebte es, sich mit den beiden Damen in Diskussionen einzulassen. Was sie sagten war ja von ihrem Standpunkt alles wahr und richtig. Es handelte sich ja hier wie überall nur um die alte Frage: Wird es je gelingen, das Publikum zu Forderungen aufzurütteln, die den Klavierunterricht als Versorgungsanstalt für pädagogische Unfähigkeit unmöglich machen? — — —

Als Susanne nach Hause kam, fand sie Fredi mißgestimmt und fiebernd. Durch das Zusammensein mit ihr verwöhnt, hatte er sich über ihre unvermutet lange Abwesenheit aufgeregt. Während sie fort war, waren auch drei Briefe für sie abgegeben worden, in großen Kuverts, Fredi hatte sich mit der Neugier der Langeweile schon „ganz den Kopf zerbrochen“, was sie wohl enthalten mochten.

Sie enthielten die in höflichen Ausdrücken abgefaßte Mitteilung sämtlicher drei Vereine, daß man sich leider gezwungen sehe, infolge einer Programmänderung für ihre Mitwirkung zu danken.

„Was hast du denn, Mama?!“ rief Fredi, da Susanne mit erblaßten Lippen verständnislos vor sich hinblickte.

Sie erhob sich rasch und legte die Briefe in die Schreibtischlade, die sie versperrte. Sie fühlte dabei wie Fredis erschreckter Blick ihr folgte und wandte sich ihm mit lächelnder Miene zu.

„Nichts, — nichts, Kind! Die Kahlendorfer sind sonderbare Leute. Zuerst überfallen sie mich förmlich mit der Aufforderung, daß ich bei ihren Konzerten spielen soll, und jetzt — lehnen sie meine Mitwirkung ab.“

Aber Fredi mochte die Bedeutung der Sache doch nicht entgehen. Das Blut schoß ihm ins Gesicht und er blickte seine Mutter verlegen an.

„Aber das ist doch eine Beleidigung für dich, Mama?!“

„Was dir nicht einfällt, Kind! — Die Leute verstehen es nicht anders, sie meinen es ganz gewiß nicht böse, — wer weiß, was für Rücksichten sie zu nehmen haben, von denen wir uns nichts träumen lassen. Denke gar nicht mehr daran — mir fällt eigentlich ein Stein vom Herzen —, es wäre nicht ohne Aufregung und Sorge abgegangen. So kann ich mich dir ganz widmen, kann bei dir bleiben.“

Fredi wurde zu Bett gebracht und Susanne löschte das Licht und tat als ob sie schliefe. Aber lange noch hielten die Sorgen ihre müden Augen offen. — Ein musikalischer Boykott? Was sollte sie nun tun, um Stunden zu bekommen? Die Kreise, die ihr durch Dr. Kochs Verwendung hätten erschlossen werden sollen, lehnten sie ab. Ihr kleiner Geldvorrat würde bald aufgezehrt sein, die Rente, die Fredis Großvater notgedrungen zahlte, reichte kaum für die Hälfte der Lebensbedürfnisse und Fredi mußte gut genährt werden, seine Pflege erforderte allerhand sorgfältige und kostspielige Veranstaltungen. Susanne begrüßte den Schein des fahlen Wintermorgens, der sich auf den Fenstern bemerkbar machte als Wohltat. Das tägliche Programm ihres Haushaltes begann sich abzuspielen. Sie hörte, wie Marie dem Bäcker und dem Milchmanne die Türe öffnete, hörte das Geräusch der Kaffeemühle und das Knistern der Funken im Herde; dann das Anmachen des Feuers im Ofen, von der Vorhalle aus, damit sie und Fredi im warmen Zimmer aufstehen konnten.

Und diese kleinen, so selbstverständlichen Annehmlichkeiten erschienen ihr plötzlich als eine Anmaßung, zu der sie gar kein Recht hatte.

Was war sie anders als jede Arbeiterin, die von dem Verdienst des Tages leben muß? Aber nicht einmal eine Arbeiterin, deren Arbeit eine Notwendigkeit bedeutet, die also auch relativ sicher sein kann, Arbeit zu finden, sondern eine, die das zu ihrer Arbeit gemacht hat, was die Menschen nur als Luxus und zufällige Laune betrachten.

Sie war also vollkommen von diesen Zufälligkeitslaunen abhängig, — dabei aber mußte sie die Allüren und Bedürfnisse der gebildeten Frau der höheren Gesellschaftsklassen aufrecht erhalten, weil sie sonst von vorneherein das für ihren Beruf notwendige Ansehen verlor. Und man verlangte dieses Ansehen und tat doch alles um den Beruf seiner idealen Tendenz zu entfremden, ihn zum Tagewerke herabzusetzen! — — Doch, zu welchen Gedanken verirrte sie sich! Das waren völlig unfruchtbare Reflexionen, nur dazu da, sie zu entmutigen. Und sie durfte sich nicht entmutigen lassen! Heute noch wollte sie ihre Angelegenheiten energischer anfassen, wollte vor allem wieder die Tante aufsuchen und von ihr, die die Verhältnisse doch kennen mußte, eine Aufklärung über diese rätselhaften Absagen zu erlangen suchen. Susanne erhob sich hinter ihrer spanischen Wand vom Lager und machte rasch, mit Hilfe von viel kaltem Wasser ihre gewohnte Morgentoilette. Erfrischt wandte sie sich dann der wohlgeschützten Zimmerecke zu, wo Fredis Bett stand.

Er saß schon auf und lachte seiner Mutter vergnügt entgegen. Und da die Sonne, die Winternebel zerstreuend, einen Strahl gerade auf seiner Decke hin und her hüpfen ließ, machte er seiner fröhlichen Stimmung Luft und sang die erste Strophe eines Kinderliedchens, das sie ihm oft in früherer Zeit am Klavier begleitet hatte. Es hatte das herzbezwingend Einschmeichelnde einer Volksmelodie und der Text der Anfangsstrophe lautete:

> „Wie ging es denn hin —
> Wie ging es denn her —
> Wenn die Hoffnung nicht wär?“

Freilich machte ein Hustenanfall dem Gesang ein rasches Ende, aber er ging vorüber und die Hoffnung hatte sich dadurch nicht verscheuchen lassen, sie blieb zurück, um mit ihrer zukunftvergoldenden Zähigkeit die Gegenwart überwinden zu helfen.

* * *

Die Tante teilte Susanne mit, daß sie, ohne es zu ahnen, alle drei Vereine beleidigt hatte, indem sie ihre Mitwirkung jedem zusagte. Diese Beleidigung hatte einen unentwirrbaren Rattenschwanz von Beleidigungen „unter sich“ der verschiedenen Vereinsfunktionäre zur Folge gehabt, bis jeder schließlich in Unkenntnis der Unternehmungen des anderen — für sich absagte, so daß sie zuletzt alle miteinander samt

der armen Susanne zwischen drei Stühlen auf der Erde saßen. Daß die Schule Schwinner und Konsorten das Ihrige beitrugen, um diese Wirrnisse zu verschärfen, las Susanne zwischen den Zeilen. Und was noch fehlte taten die Verwandtschafts- und Bekanntschaftsbeziehungen dieser und jener zu den ausübenden Klavierlehrern und Lehrerinnen.

Am bittersten aber berührte es Susanne, daß auch ihre Privatverhältnisse im Munde der Leute waren. Woher es der Wind geweht hatte, war unergründlich, aber man tuschelte über ihre Trennung von ihrem Mann, über ihr Alleinleben also so schöne, noch junge Frau, man suchte Rätsel und kombinierte zu ihrem Schaden, wo sie doch nicht jedem die einfache Erklärung ihrer Situation gleich bei der ersten Begegnung auf die Nase binden konnte, und auch bei den folgenden sich nicht dazu verpflichtet fühlen würde.

„Du darfst dich nicht wundern, wenn die Leute alles mögliche vermuten, da du doch drei Wochen lang hier warst — soi disant um Stunden zu suchen — und diese ganzen drei Wochen lang unsichtbar bliebst, nicht einen einzigen Besuch machtest —wo doch Dr. Koch dich an die hervorragendsten Familien empfohlen hat, die dich wahrscheinlich erwarteten. Und da nicht zu kommen! Du verzeihst schon, aber das ist entschieden beleidigend, da gibt man eben direkt Veranlassung zu unangenehmen Auslegungen, weil man den Leuten zeigt, daß einem gar nichts an ihnen liegt, was sie begreiflicherweise ärgern muß."

Und aus den weiteren Reden der Tante ging hervor, daß diese dreiwöchentliche Unsichtbarkeit eigentlich dem Faß den Boden ausgeschlagen hatte. Diese drei Wochen, die sie ihr Kind gepflegt, diese drei Wochen, die sie trotz alledem und alledem gewissenhaft und tapfer mit unsagbarer Selbstbeherrschung an ihrem Programm gearbeitet hatte.

Als sie andeutete, daß sie, verschiedener triftiger Gründe halber keine Zeit gefunden, wurde die Tante ganz böse.

„Das begreift hier niemand! In Kahlendorf hat man immer Zeit! — Es wird eine Weile brauchen, bis die Leute nun von ihrer vorgefaßten Meinung abkommen," schloß sie. „Der Anfang ist nun einmal verpatzt."

Daß sie selbst auch nicht eine Hand gerührt hatte, diesen Anfang zu erleichtern, Susanne einen Wink zu geben, darüber schwieg sie sich gründlich aus.

* * *

Wenn man gezwungen ist, mit Menschen zu verkehren, so muß man es ihnen bequem machen. Daran, unsere Schmerzen zu teilen, denkt doch niemand, wozu also klagen?

Susanne zeigte also der guten Stadt Kahlendorf ein gleichmäßig ruhiges und heiteres Antlitz. Nur Dr. Koch, mit dem sie Fredis wegen in Korrespondenz stand, machte sie einige Andeutungen. Da wurde sie eines Tages durch seinen Besuch überrascht. Er hatte eine schwierige Operation bei einem benachbarten Gutsbesitzer durchgeführt — und dann bei der Dame des Hauses Susannens Sache verfochten. Und er brachte ihr gleich drei Stunden für drei Vormittage der Woche. Drei kleine Mädchen sollten im Klavierspielen unterrichtet werden. Nun war es eine Stunde hinzufahren. Doch man würde den Wagen schicken, der Geschäfte halber ohnehin in die Stadt kam, und sie auch nach Hause bringen lassen. Man schwang sich zu dem, in Kahlendorf unerhörten Honorar von dreißig Gulden für die auf den Monat entfallenden sechsunddreißig bis vierzig Stunden auf. Der Aufwand an Zeit war groß. Susanne war um halb acht Uhr früh zur Stelle, doch mußte sie meist lange warten, bis das Wirtschaftsfräulein mit ihren Einkäufen fertig war, und entfielen diese einmal, so fuhr desto gewisser mittags die Frau Gutsbesitzerin selbst mit in die Stadt, nach einem eiligen Imbiß, den sie um halb zwölf, während die Kinder noch spielten, zu sich nahm. Da sie nie mit ihrer Toilette fertig werden konnte, so dauerte es dann noch eine gute halbe Stunde bis zur Abreise. Aus Steifheit oder hochmütiger und gedankenloser Bequemlichkeit fiel es ihr nicht ein, Susanne zu ihrem Dejeuner einzuladen. Es dauerte geraume Weile, bis sie endlich geruhte, sich daran zu erinnern, daß, wenn man auch Klavierstunden gibt, man sozusagen doch auch ein Mensch ist, der notgedrungen bei seiner Arbeit einer Stärkung bedarf, und man sogar eine liebenswürdige und feingebildete Dame sein kann, die das ihr bewiesene Entgegenkommen durchaus nicht dazu benützt, in ihrem Unterricht lässiger zu werden. Man entschloß sich also endlich, Susanne dem Familiendiner beizuziehen und die Abfahrt bis nach demselben hinauszuschieben. Susannens Besuche, die sie nun so rasch als möglich nachholte, nützten ihr fürs erste wenig. Entweder wurde sie nicht angenommen oder man beeilte sich, ihr gleich von vorneherein die Rede abzuschneiden, indem man versicherte, für den Klavierunterricht der Kinder schon anderweitig vorgesorgt zu haben. Sie wurde behandelt wie irgendeine Kammerjungfer oder eine Köchin, die eine Stelle sucht, — man ließ sie stehen, bot ihr nicht einmal einen Stuhl an.

Sie sah, daß sie irgend etwas tun müsse, um ihr Ansehen zu heben. Doch bei der Idee, ein eigenes Konzert zu geben, bekam die Tante Krämpfe. „Wie ihr nur so etwas einfallen könne? Jetzt, wo die drei Wohltätigkeitsveranstaltungen im Zuge waren!"

„Aber das sind ja keine Klavierkonzerte, die Herrschaften haben sich einfach zu jedem eine andere Regimentsmusik verschrieben und einen guten Restaurateur, wie ich hörte."

„Ja, allerdings, — weil das am einfachsten ist und die Leute sich dabei am besten unterhalten. Aber trotz alledem hättest du bei einem eigenen Konzert die Stimmung total gegen dich. Ein Konzert, das nicht zu wohltätigen Zwecken ist, gibt es gar nicht in Kahlendorf, — eine abgetakelte Sängerin und solche Leute haben hie und da versucht eins zu geben, sie gingen sogar in die Häuser, um Sitze anzubringen — aber es blieb dennoch schauderhaft leer."

Gegen ein Entree für sich selbst zu spielen bedeutete also in Kahlendorf Degradierung.

Susanne hätte übrigens bei näherer Ueberlegung die Konzertidee ohnehin fallen lassen. Das Wagnis war zu groß, jetzt da ihre Nerven durch die Erlebnisse der letzten Zeit nicht ruhig genug waren, wäre sie nicht imstande gewesen, der niederdrückenden Atmosphäre mißgünstiger Neugier sieghaft, wie es hätte sein müssen, entgegenzutreten.

Doch ein willkommener Ersatz fand sich durch verschiedene Zufälle. Susanne kam in die angenehme Lage bei sich selbst — das Musikzimmer war ja groß genug — musikalische Produktionen arrangieren zu können. Sie hatte in dem Apotheker von Kahlendorf, in dessen Laden sie Fredis wegen öfter zu tun hatte, einen sehr guten Violinspieler entdeckt — er war während seiner Studienzeit in der Residenz Schüler eines berühmten Meisters gewesen — ein Cellist fand sich dazu. Man spielte, zuerst in Anwesenheit der Tante, die eine Garde d'honneur notwendig findend, schon zu den Proben ungerufen erschienen war, klassische Duos und Trios. Und nachdem die Pfahlbürger und Bürgerinnen von Kahlendorf endlich über den Verdacht hinweggekommen waren, daß Susanne mit einem der beiden Herren, die allerdings das gegen sie herrschende Vorurteil nicht zu teilen schienen, ein „Verhältnis" angeknüpft habe, entschlossen sie sich, diese Abende zu besuchen. Sowohl der Violinspieler als der Cellist waren weit über die Jahre der „Seitensprünge" hinaus, dennoch erfuhr Susanne von ihrer Tante, daß es mit den betreffenden Ehegattinnen heftige Eifersuchtsszenen gesetzt hatte, da die beiden Herren, die bislang mit zwei unebenbürtigen Genossen ein hoffnungsloses Streichquartett gebildet hatten, in ihrer Freude über Susannens Klavierpartnerschaft mit plötzlich erwachtem jugendlichem Feuereifer ihre Partien studierten. Und bei ihrem Erscheinen an den Kammermusikabenden Susannens hielten die beiden Gattinnen nur mit Mühe ihre Mißgunst im Zaune.

Auch gegen die Auffassung ihrer Gäste, daß sie „nur begleite" und dem, aus diesem Grunde naheliegenden Verdacht, daß sie wohl zu wenig könne, um allein zu spielen, gleichsam als brauche sie eine Stütze, an die sie sich anklammerte, konnte sie fürs erste nicht aufkommen. Und je inniger durch das fleißig geübte Zusammenspiel die Stimmen miteinander verschmolzen, desto mehr wurden die guten Kahlendorfer von dieser Ansicht durchdrungen.

Aber diese exakt und mit Empfindung vorgetragenen Kompositionen der alten Meister wirkten doch nach und nach geschmackbildend. Und man konnte hier alles spielen, alle die schönen alten Duos und Trios — die man aus den Programmen der großen Konzertsäle in die Klavierschulen verweist und dort verballhornt — vor den Ohren der Kahlendorfer, die sie nie gehört hatten, feierten sie eine glorreiche Auferstehung.

Und nach und nach sanken die mitgebrachten Häkel- und Strickarbeiten in den Schoß, alle die, angeführt von den beiden eifersüchtigen, ihre Männer bewachenden Gattinnen, zuerst nur aus Neugierde gekommen waren, gewöhnten sich an das dargebotene Gute und gönnten sich die Stunden bei Susanne, wie man sich eine Feierstunde gönnt.

Und so trug auch hier ein vernünftiges, den Umständen angepaßtes Vorgehen die Frucht, diesen Umständen allmählich eine erwünschtere Wendung zu geben.

Die „Creme" war zwar noch immer beleidigt und mied den Kontakt mit der „bürgerlichen Sphäre", die jetzt bei Susanne verkehrte, aber ihr Schülerkreis erweiterte sich „nach unten hin". Man machte sich da zwar nichts aus ihrem Kunstideal, aber ihre Persönlichkeit, ihr taktvolles Benehmen flößte Vertrauen ein. Es war eine sehr bescheidene Summe, die ihr für das Opfer vieler Stunden im Tag zufiel, aber der Aufenthalt in der kleinen Stadt war billig, und der Hauptzweck war erreicht: Fredi erholte sich, er war im Herbst so weit gekommen, daß er das Gymnasium besuchen konnte.

Dr. Koch war äußerst zufrieden mit dem Erfolg seiner Verordnung. „Nur die Labilität seiner Nerven scheint zugenommen zu haben," äußerte er sich gegen Susanne. „Er war zu viel allein, hat zu viel phantastisches Zeug gelesen — und das unruhige Künstlerblut steckt halt doch in ihm."

„Wie meinen Sie das, Herr Doktor? Er hat allerdings viel gelesen, weil er nicht Klavierspielen durfte, was Sie ihm doch verboten haben — aber irgend etwas mußte er doch machen!"

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Chorwerke.

Otto Frommel: Das Vaterunser aus Dantes Divina Commedia Purg. Cant. XI für sechsstimmigen gemischten Chor mit Begleitung von Streichorchester, Holzbläsern, Harfe und Orgel ad lib. Musikverlag Emil Sommermeyer, Baden-Baden.

Friedrich Klose: Die Wallfahrt nach Kevlaar, für Deklamation, drei Chöre, Orgel und Orchester. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Rudolf Werner, op. 21: Andreas Hofer. Dichtung unter freier Benutzung von Immermanns Drama „Das Trauerspiel in Tirol", für Männerchor, Soli und Orchester. Ebenda.

Franz Gräflinger: Eisen auf immerdar „Das war ein heißer froher Tag!" Für Männerchor, Soloquartett, Baßsolo und großes Orchester. Klav.-Auszug. Ebenda.

Hermann Ernst Koch, op. 6: „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen". Kirchenmusik für das Totenfest für gemischten Chor, Solo, Orchester und Orgel. Partitur. Ebenda.

Hugo Herold: „Gustav Adolf", für Männerchor, Baritonsolo und Orchester. Verlag von E. Hoffmann, Dresden.

* * *

Eine musikalische Gabe für jede Familie. Vom Sammelwerke *„Sang und Klang im XIX. und XX. Jahrhundert"* ist soeben ein neuer, der VI. Band, erschienen. Ohne das Volkstümliche auszuschalten, soll doch „Sang und Klang" ein „musikalisches Hausbuch der Familie" bilden. Der Band bringt im ganzen 93 Klavierstücke und Lieder. Hievon sind 26 der klassischen und Salonmusik, 20 der Oper, 24 der Operette und dem Tanz, 23 dem Lied gewidmet. Näheres aus dem reichen Inhalt ist aus dem unserer heutigen Nummer beiliegenden Prospekt ersichtlich. Die *Buchhandlung Karl Block in Breslau* liefert sowohl das komplette Werk (bestehend aus sämtlichen sechs Bänden) wie auch einzelne Bände zum Originalpreise vollständig franko gegen sehr bequeme monatliche Teilzahlungen.

Musikerkalender. Mit gewohnter Pünktlichkeit haben sich wieder zwei unentbehrliche Freunde und Ratgeber für die Musiker wie auch für die musikalischen Laien eingestellt: *Raabe* & *Plothows* bekannter „roter" Allg. Deutscher Musikerkalender (34. Jahrgang) und *Max Hesses* Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1912. Der Allg. Deutsche ist unverändert geblieben. Hesses Kalender erscheint diesmal nun auch in zwei Teilen. Der erste bringt den Kalender, schöne Porträts der beiden großen Toten im Musikerreich des letzten Jahres: Mottl und Mahler (mit Nachrufen von Carl Mennicke) und einen Aufsatz desselben Verfassers „Stirbt die Kunst?" im Anschluß an den bekannten Artikel von Viktor Auburtin und von Alexander Moszkowskis Buch „Die Kunst in 1000 Jahren". Viel unnötiger Pessimismus wird da neben geistreichen Einfällen verzapft. Mennicke meinte auch, es dürfte von großem Nutzen sein, Mottls reinem Instinkte zu folgen, der gefühlsmäßig andere (außer Schillings' Ingwelde) moderne Musikdramen ablehnte. Nun ja, wir sind es ja längst gewöhnt, in Hesses lexikographischen Publikationen recht skeptischen Urteilen über das gegenwärtige Schaffen in der Musik zu begegnen. Das deutsche Volk blickt dankbar auf seine getreuen Eckeharte in Leipzig. Mennicke ist allerdings nicht so schroff, wir haben den Eindruck des: „man kann so sagen, man kann aber auch anders sagen!" Nun, wir wollen trotzdem weiter arbeiten und nicht verzweifeln. Vielleicht stirbt die Kunst doch noch nicht. Der zweite Teil enthält das Adressenmaterial usw. Außerdem ist als Beilage ein Lexikon der musikalischen Fremdwörter von Heidenreich dem Kalender mitgegeben, sowie ein neues Verzeichnis der deutschen Orchester und der Opern und Operettenbühnen und die Lebensdaten namhafter Komponisten. Hesse hat den Vorzug, auch die Musikalienverleger zu registrieren. Eine Stichprobe für Stuttgart gab im Hesse die sorgfältigere Redaktion. Wir möchten beide Kalender unseren Lesern in empfehlende Erinnerung bringen; sie sind unentbehrliche Nachschlagebücher.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

G. in L. Der 18. Mai ist richtig als Todestag Mahlers. — Der Sitz des Vorstandes des neugegründeten Orchester- und Chorleiter-Verbandes ist Frankfurt a. M.

W. M. Wir empfehlen Ihnen, direkt zu Ihrem Musikalienhändler zu gehen und ihn um Rat zu fragen oder noch besser sich Stücke zur Ansicht senden zu lassen. Sie können dann selbst wählen. Auch Firmen wie Breitkopf & Härtel in Leipzig werden Ihnen mit ihren Katalogen Auskunft geben. Wir selber können zu unserem Bedauern auf die Sache heute nicht eingehen. Vielleicht läßt sie sich mal in einem Artikel behandeln.

A. B., Wien. Jeder größere Verlag hat die gewünschten Ausgaben für Klavier. Wir wiederholen: In solchen Fällen am besten direkte Auskunft beim Musikalienhändler, der Ihnen eine ganze Reihe Ausgaben zur Ansicht vorlegen wird. Die der großen Verleger sind zu empfehlen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. Oktober.)

F. F. 77, Kl. Bis auf das Präludium, das ob seiner Ungeheuerlichkeiten seinesgleichen sucht, gewinnende anmutige Lyrik.

L. B—ert, Schwf. Ihre durch einen sympathischen Ausdruck wirkenden Gesänge zeugen von gutem Empfinden und gediegenen fachlichen Kenntnissen.

Alfr. W—s. Ihre Kinderszene ist ein charmantes Vortragsstück, dessen Höhe die beiden Lieder nicht ganz erreichen. Komponieren Sie noch mehr Stücke dieser Art.

R. H., Halle. Ungenießbar. Wie sind Sie zu dieser exotischen Idee gekommen?

F. in R. Sie scheinen inzwischen im Empfinden und Gestalten reifer geworden zu sein. Nur ein sinniges Gemüt vermag ein solches Stimmungsbildchen hervorzuzaubern. Auch die korrekt gearbeitete Gavotte klingt gut; nur etwas origineller dürfte sie sein.

H. R. v. S. Ihre skizzenhaften Stücke sind gut melodisch. Herbstlied zeigt einen verunglückten Modulationsplan. Ebenso sind die Modulationen des Septembermorgens recht problematischer Art.
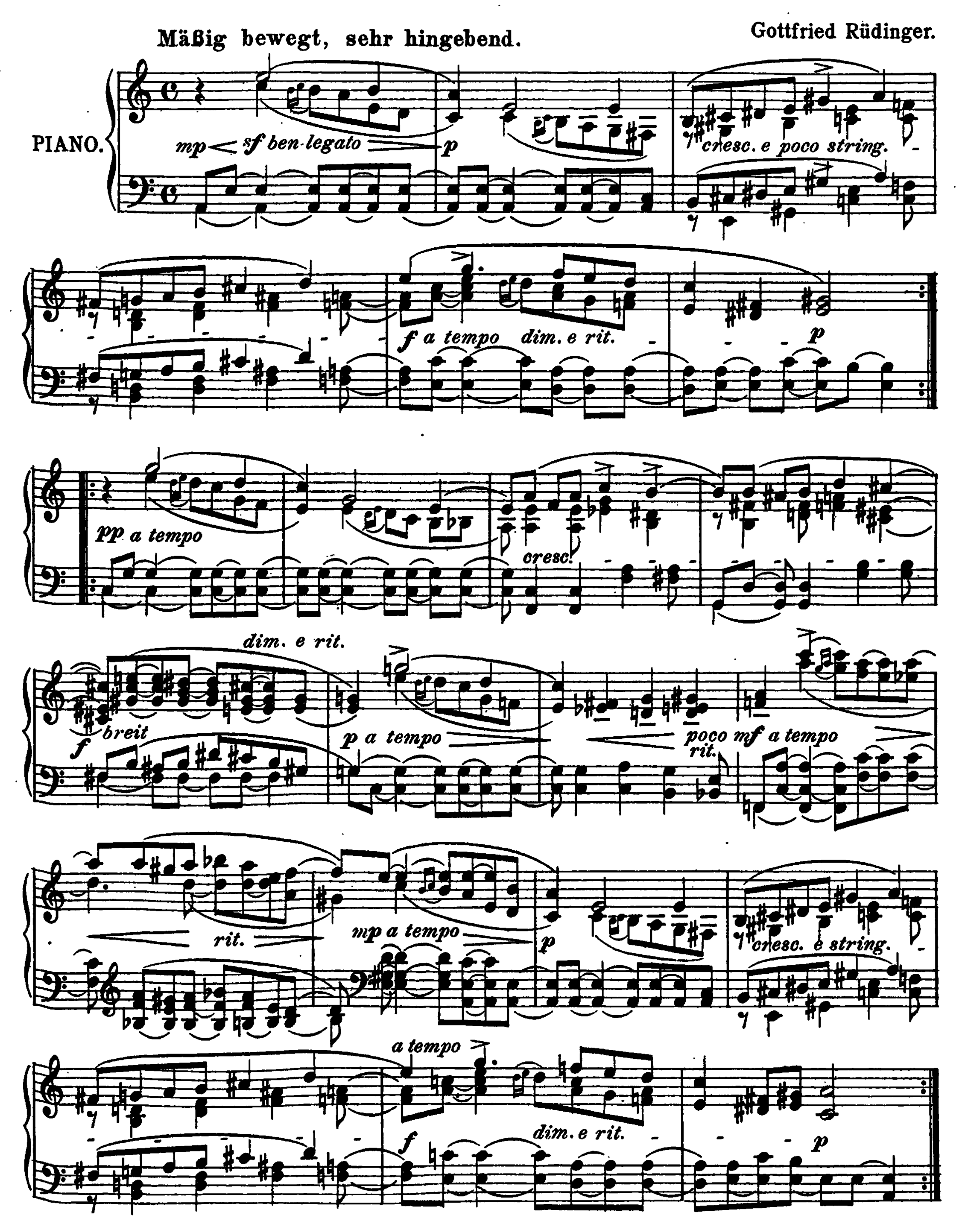
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MELANCHOLIE.

Mäßig bewegt, sehr hingebend.

Gottfried Rüdinger.
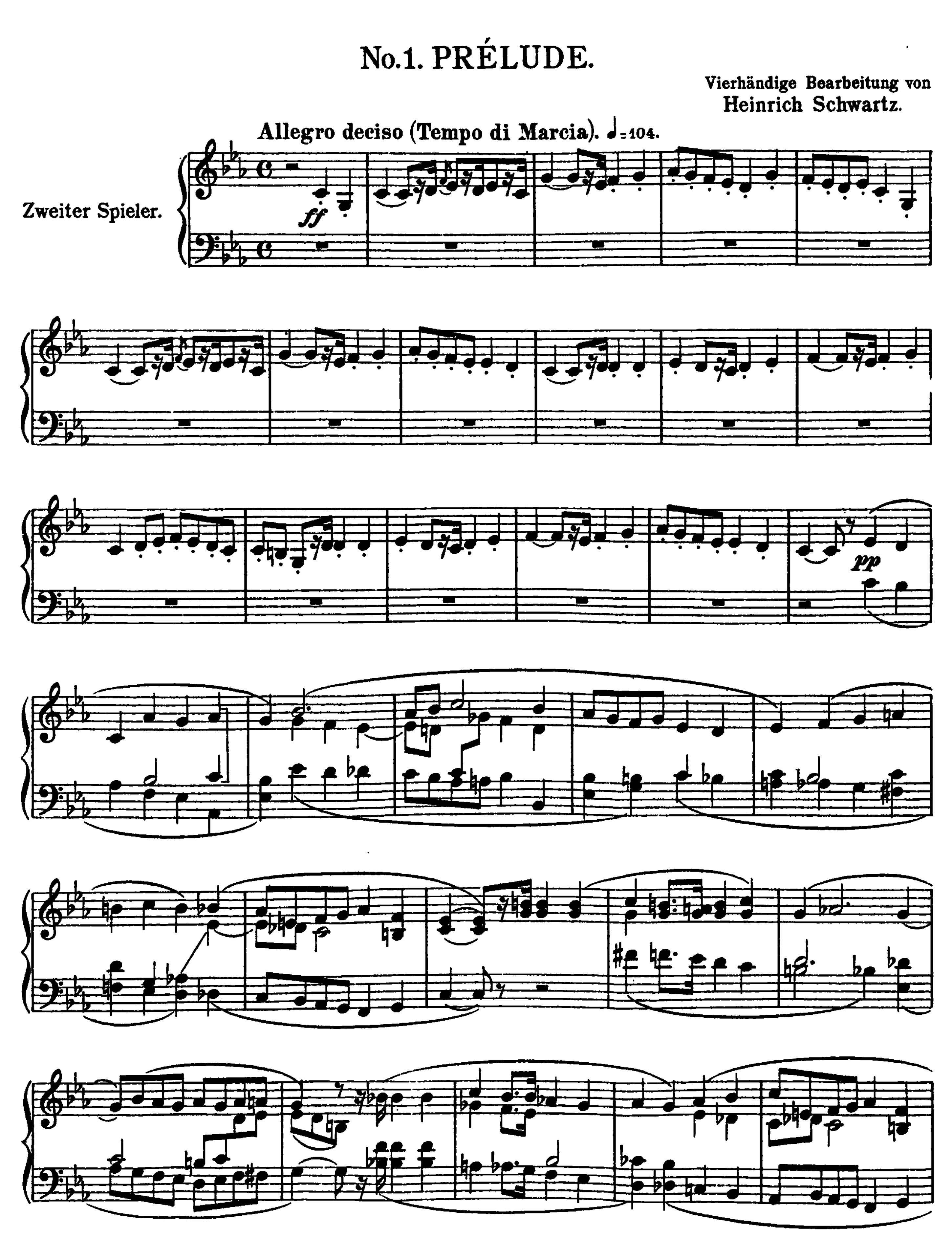


GEORGES BIZET: L'ARLÉSIENNE.

Zwei Suiten für Orchester: Erste Suite.

No.1. PRÉLUDE.

Vierhändige Bearbeitung von
Heinrich Schwartz.

Allegro deciso (Tempo di Marcia). ♩=104.



GEORGES BIZET: L'ARLÉSIENNE.
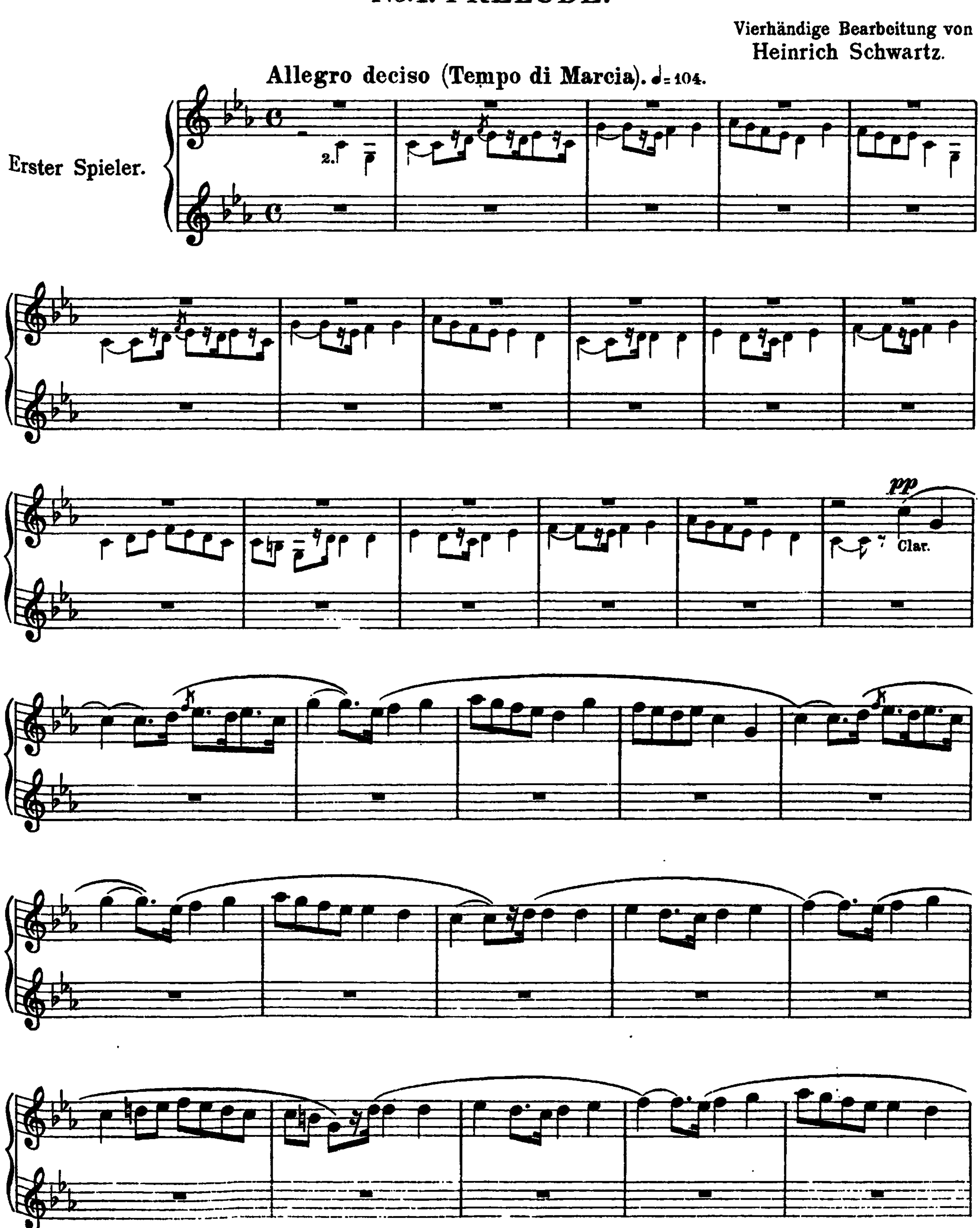
Zwei Suiten für Orchester: Erste Suite.
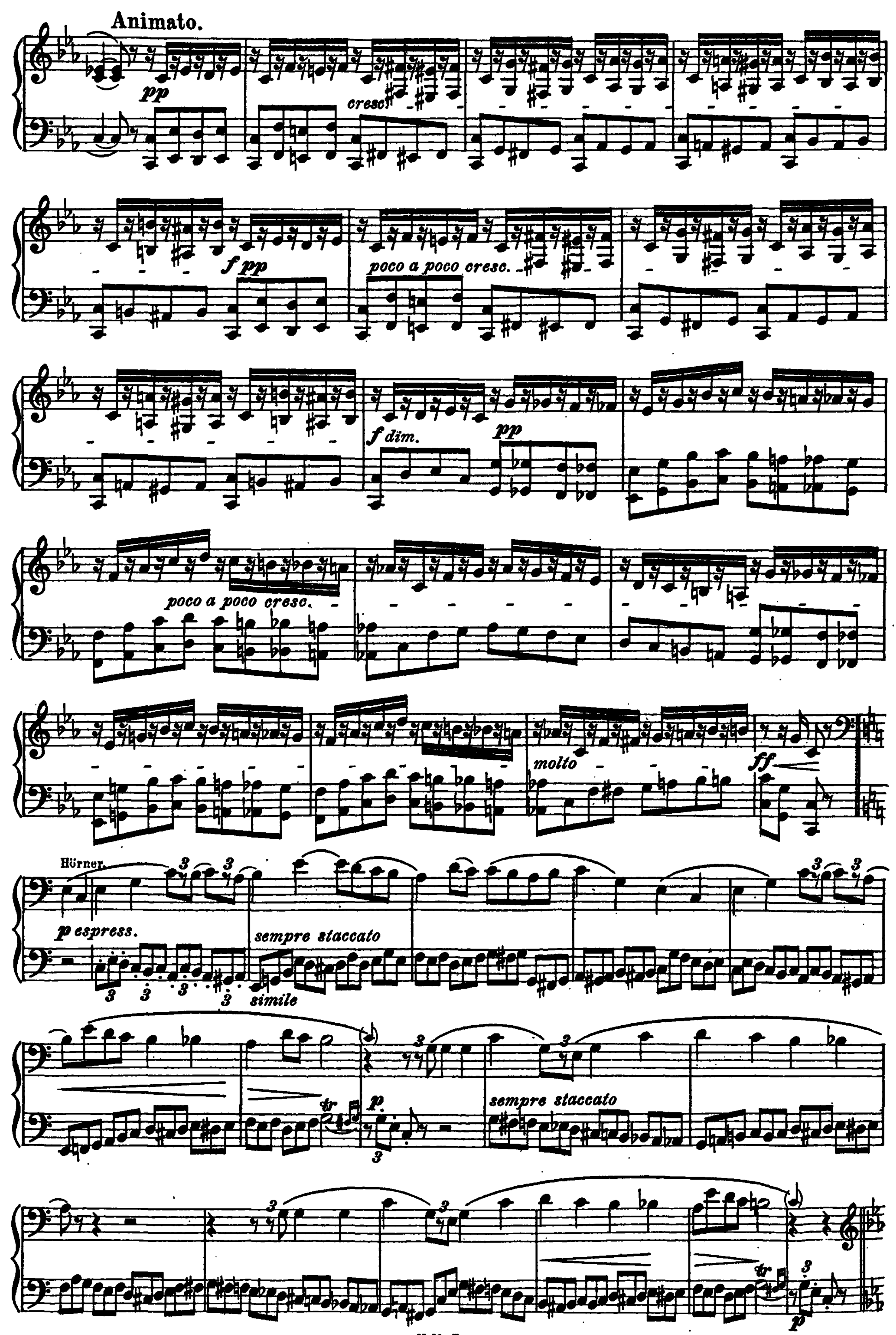
No.1. PRÉLUDE.
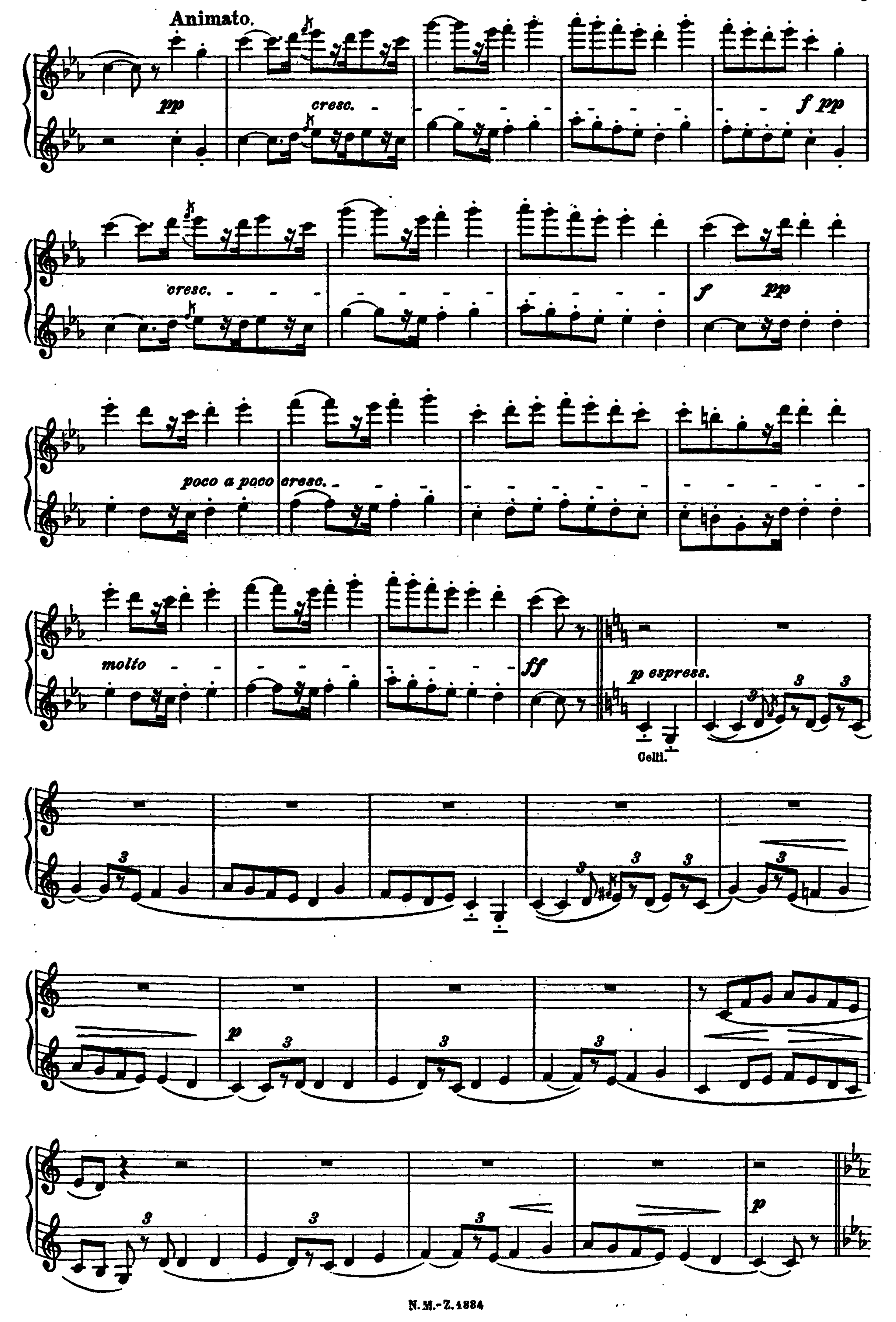
Vierhändige Bearbeitung von
Heinrich Schwartz.
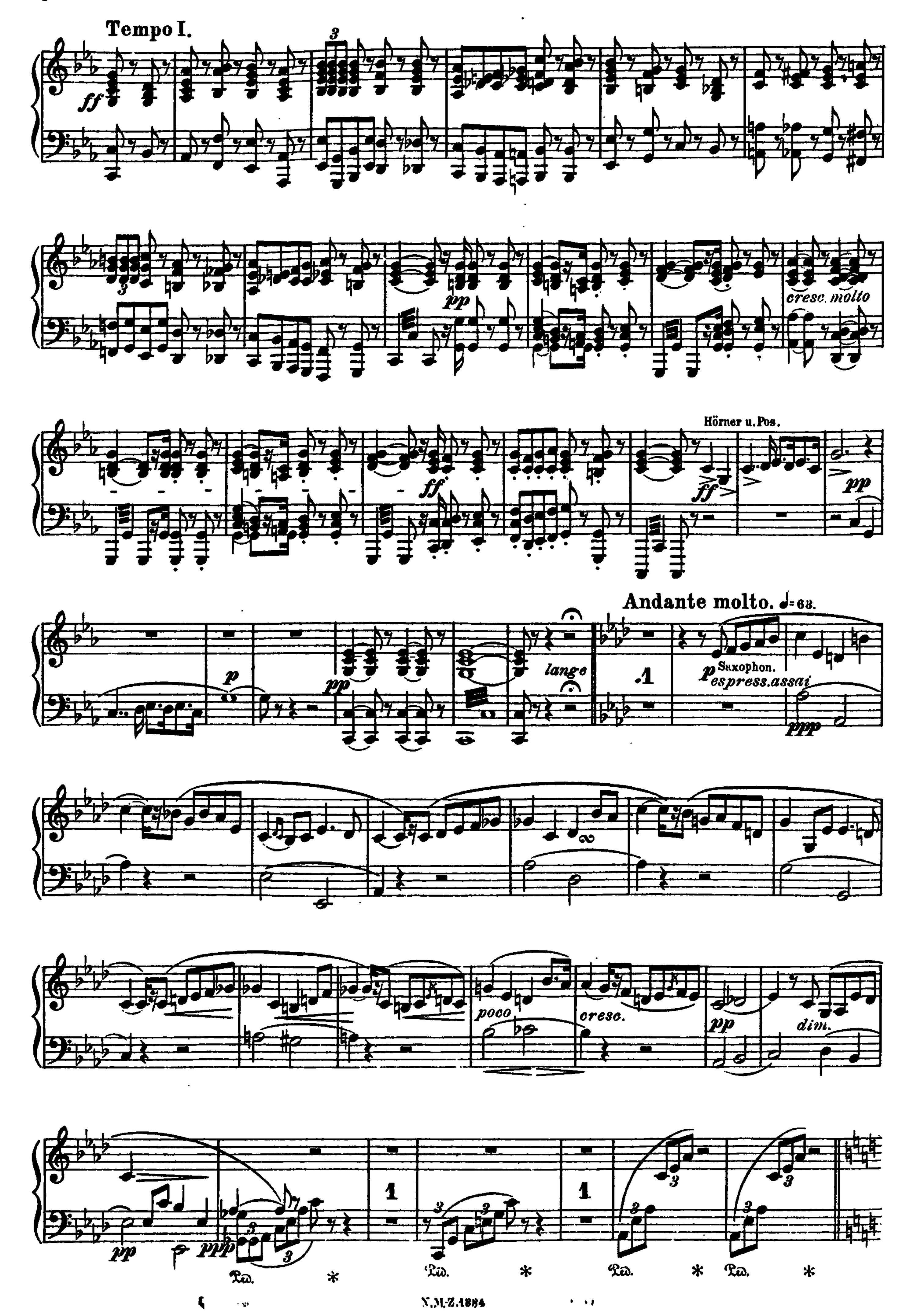
Allegro deciso (Tempo di Marcia). ♩= 104.
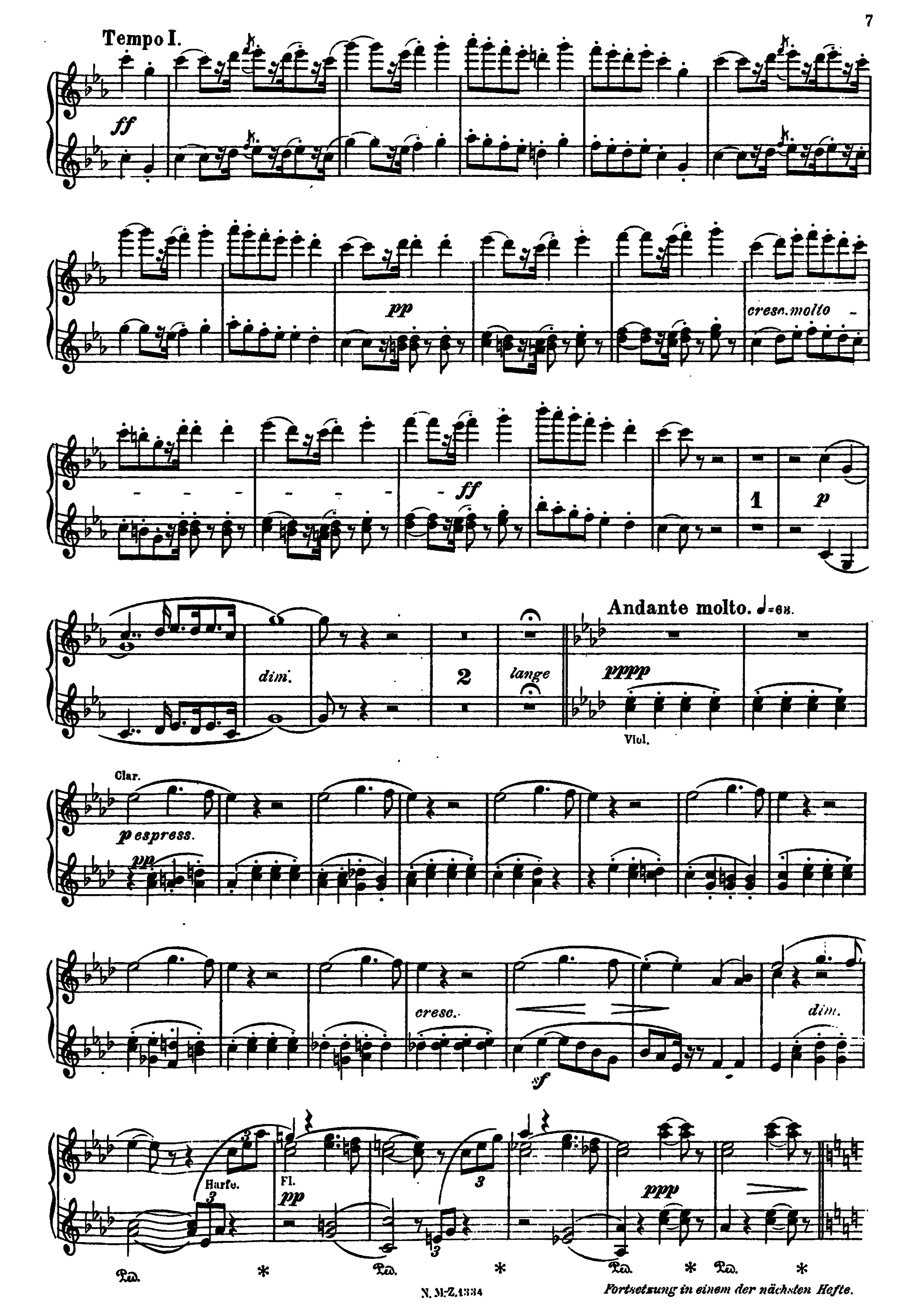
Erster Spieler.




Animato.
pp
cresc.
f pp
poco a poco cresc.
f dim.
pp
poco a poco cresc.
molto
ff
Hörner.
p espress.
sempre staccato
simile
p
sempre staccato
p


Animato.
pp
cresc.
f pp
cresc.
f
pp
poco a poco cresc.
molto
ff
p espress.
Celli.
p
p
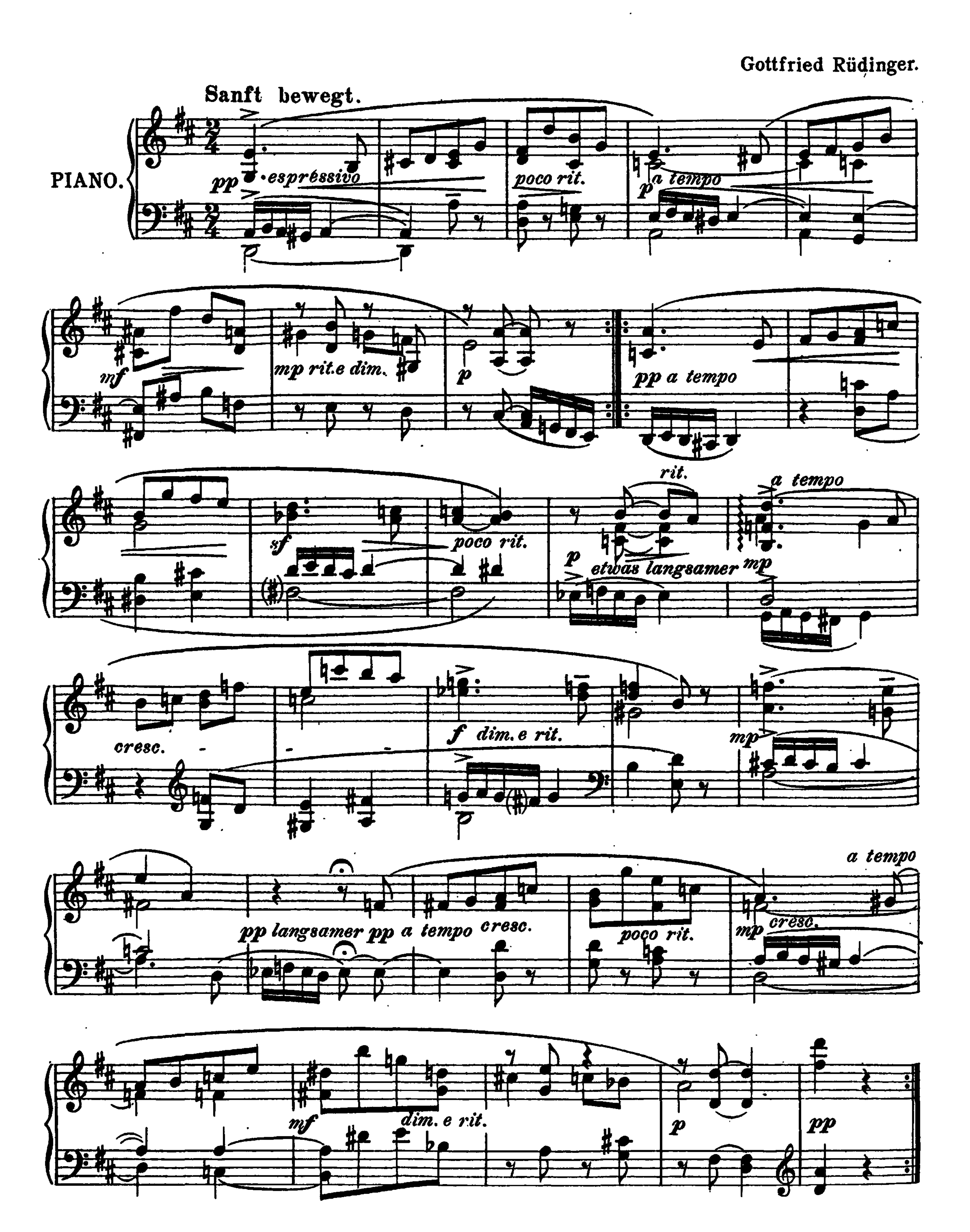

Tempo I.
ff
pp
cresc. molto
ff
Hörner u. Pos.
ff
pp
p
pp
lange
Andante molto. 𝅗𝅥=68.
1
Saxophon.
p espress. assai
ppp
poco
cresc.
pp
dim.
pp
ppp
1
1
Ped.
*



Fortsetzung in einem der nächsten Hefte.

ERINNERUNG.
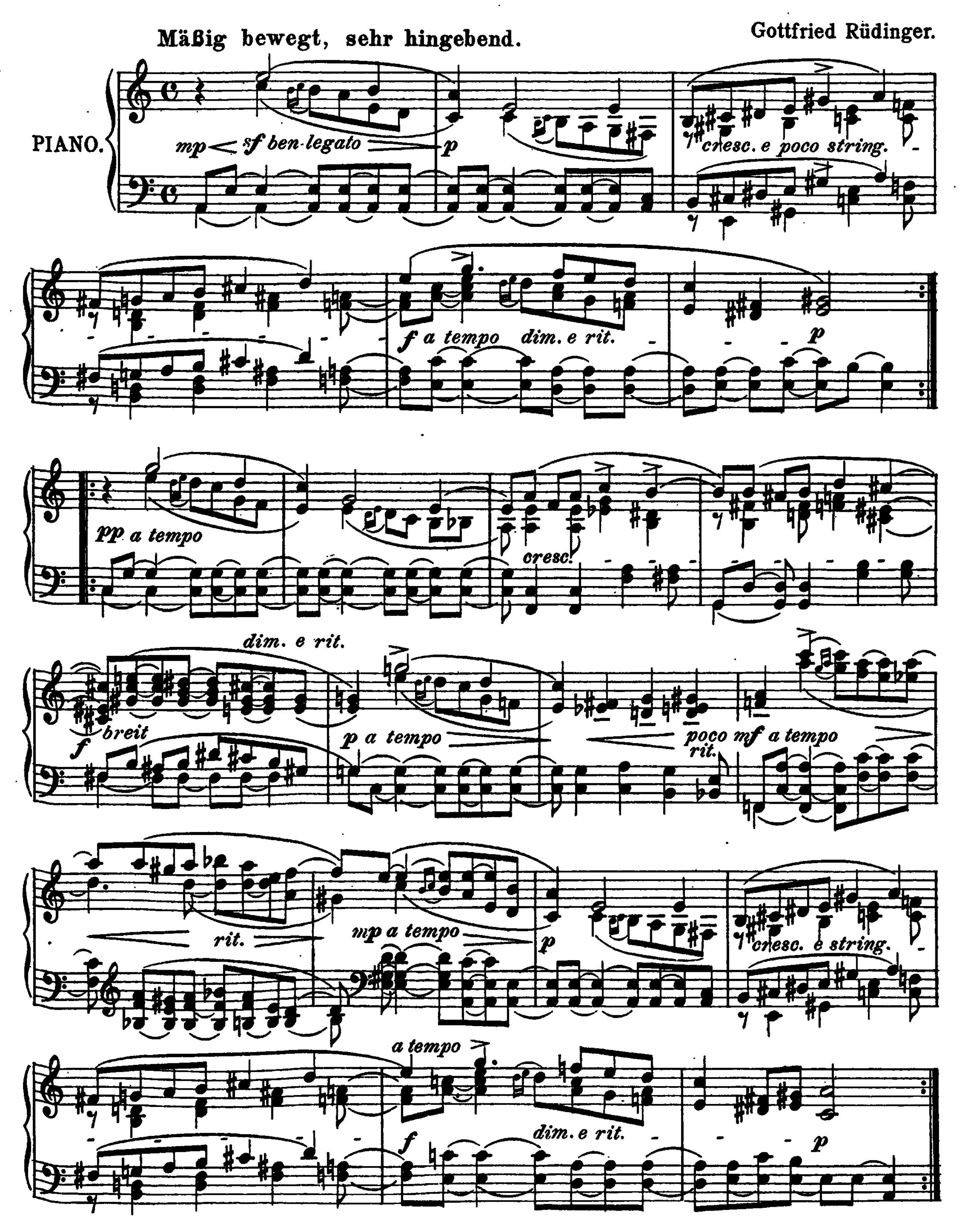
Gottfried Rüdinger.



XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MELANCHOLIE.

Gottfried Rüdinger.
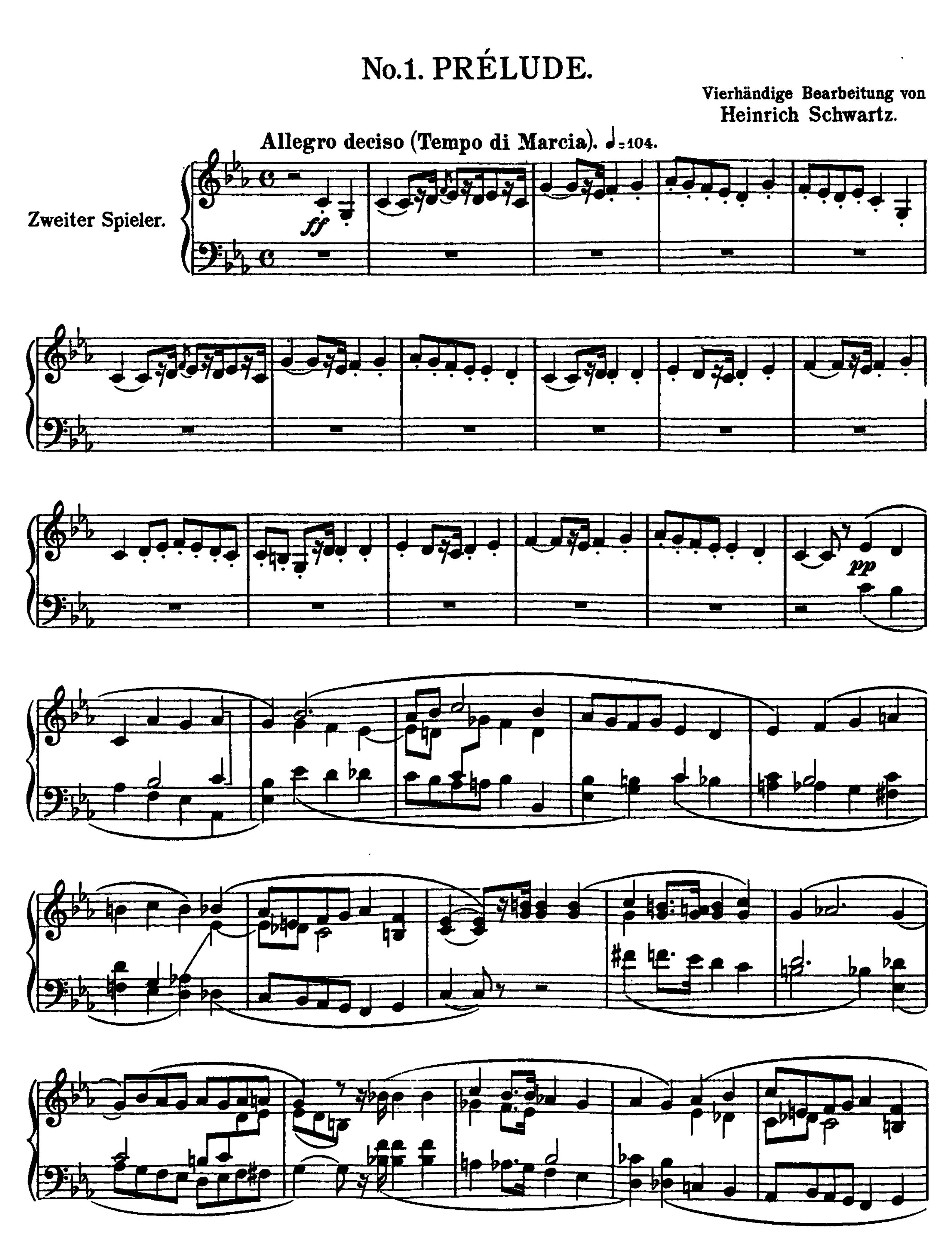


GEORGES BIZET: L'ARLÉSIENNE.

Zwei Suiten für Orchester: Erste Suite.

No.1. PRÉLUDE.
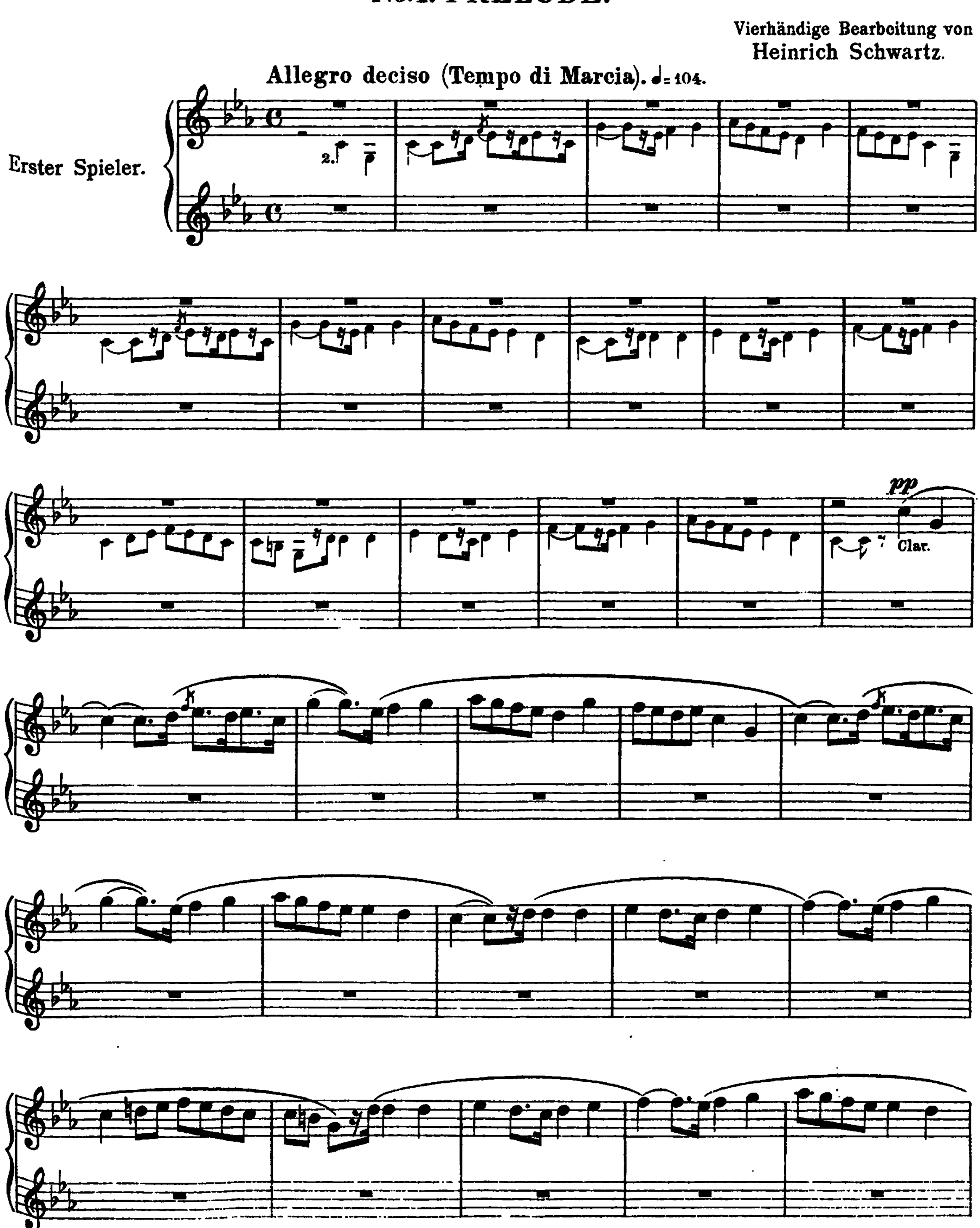
Vierhändige Bearbeitung von
Heinrich Schwartz.
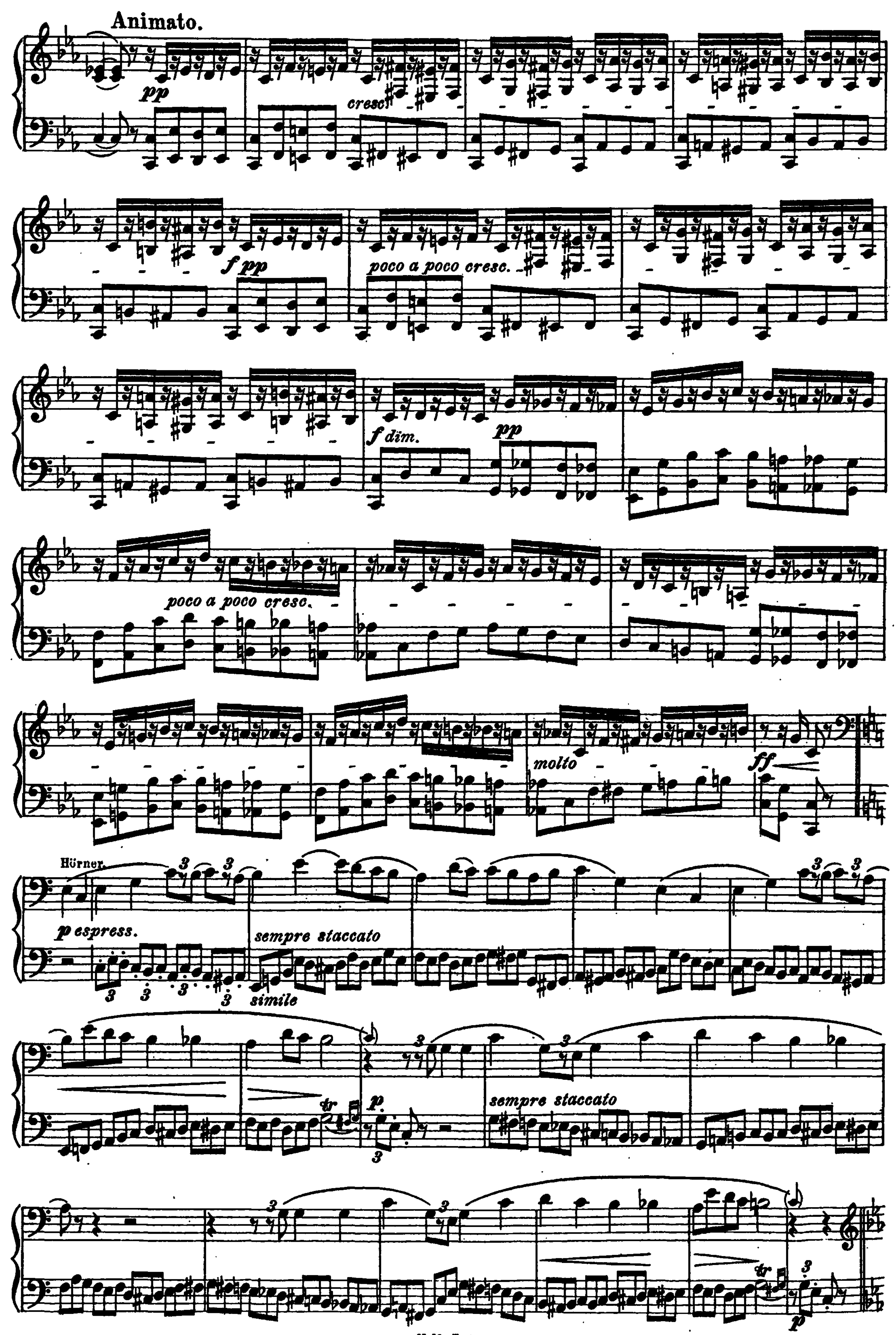


GEORGES BIZET: L'ARLÉSIENNE.
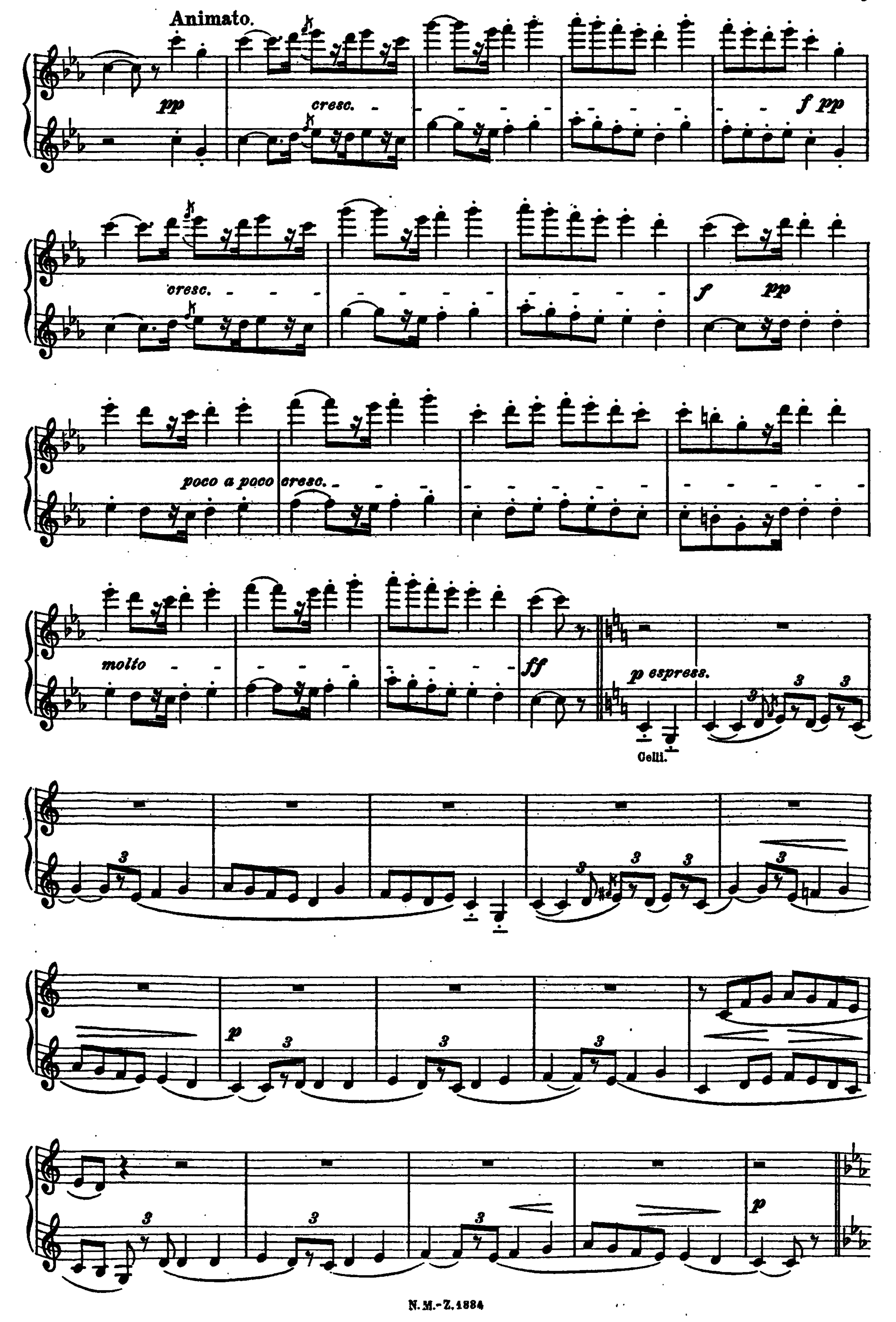
Zwei Suiten für Orchester: Erste Suite.
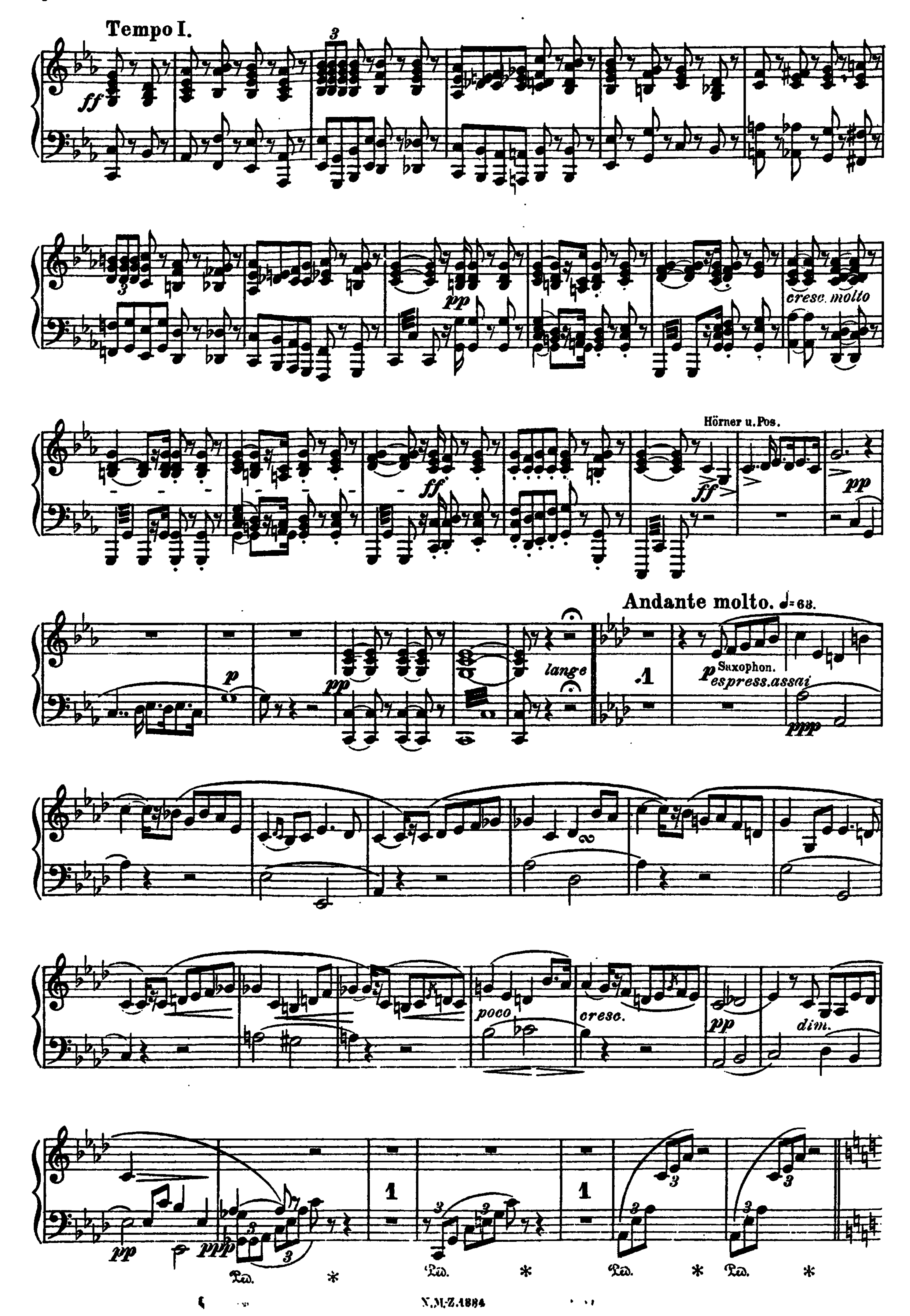
No.1. PRÉLUDE.
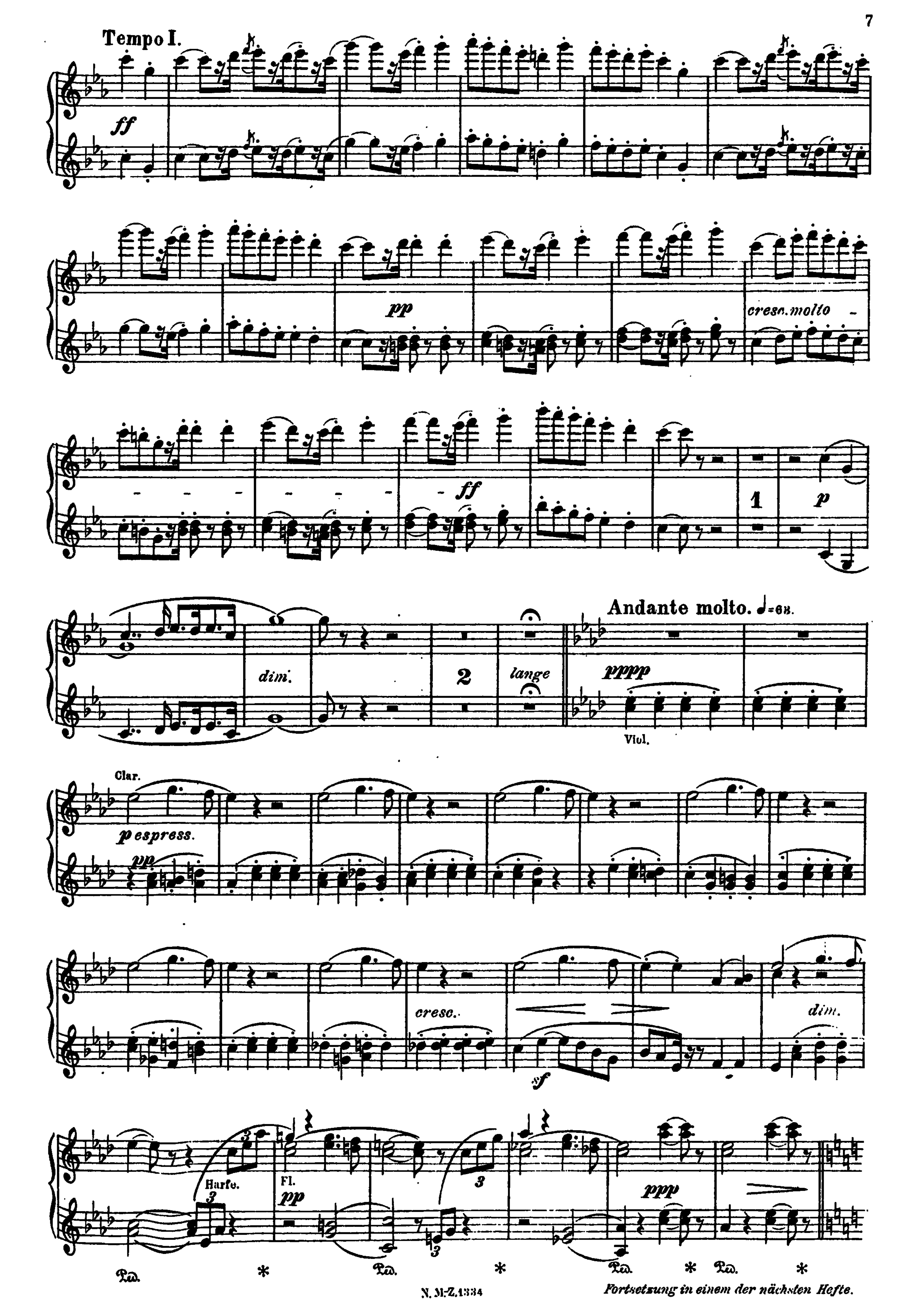


N.M.Z. 1884


Animato.
pp
cresc.
f pp
poco a poco cresc.
f dim.
pp
poco a poco cresc.
molto
ff
Hörner.
p espress.
sempre staccato
simile
p
sempre staccato
p


Animato.
pp
cresc.
f pp
cresc.
f
pp
poco a poco cresc.
molto
ff
p espress.
Celli.
p
p
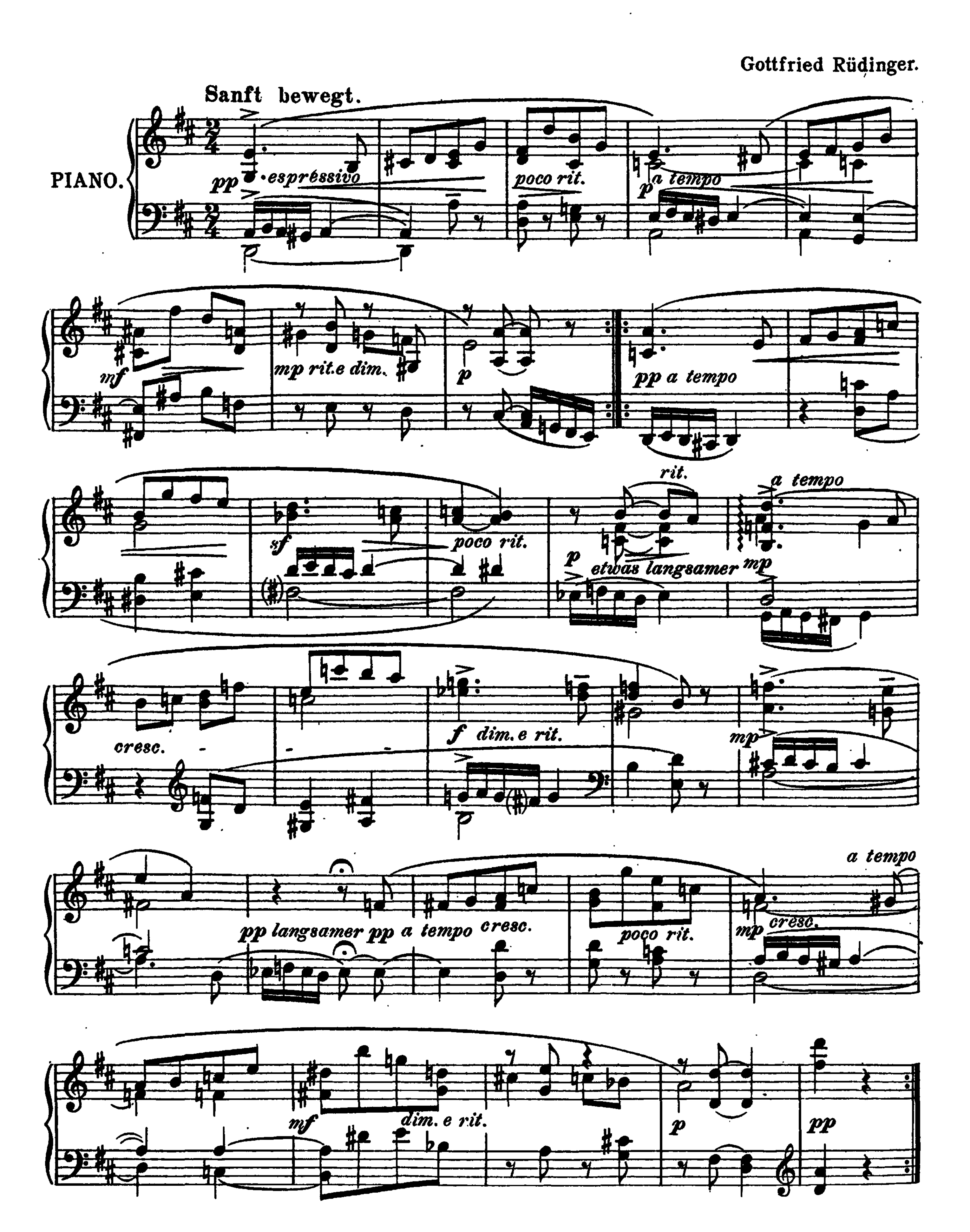

Tempo I.
ff
pp
cresc. molto
ff
Hörner u. Pos.
ff
pp
p
pp
lange
Andante molto. 𝅗𝅥 = 68.
1
Saxophon.
p espress. assai
ppp
poco
cresc.
pp
dim.
pp
ppp
1
1
Ped.
*



Fortsetzung in einem der nächsten Hefte.

ERINNERUNG.

Gottfried Rüdinger.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Nietzsches Briefe.

Von Professor OTTO URBACH (Dresden).

Auf die stärkste Anteilnahme aller Gebildeten darf die soeben im *Inselverlag Leipzig*[1] erschienene billige Ausgabe ausgewählter Briefe des großen Dichterphilosophen rechnen. Es ist ein außerordentlicher Genuß, in 156 Briefen das Werden und Reifen eines Genies sich entwickeln zu sehen, zu beobachten, wie auch er erst „weichmäulig" war, um mich eines Lichtenbergschen Ausdruckes zu bedienen, bis die glänzende Individualität allerorten und fast in jedem Satze in einer Fülle von überraschenden Wendungen und blendenden Gedanken zum Durchbruch kommt. Dreierlei ist erstaunlich, namentlich für den, den die Konsequenzen Nietzschescher Philosophie erschrecken: die große Herzensgüte, die wie ein warmer Hauch aus dem Süden die hellbeleuchteten Gipfel seiner einsamen Geisteshöhe umgibt — bezeichnenderweise wie in Hans von Bülows Briefen, wo ja auch das glänzende Feuerwerk eines ungemein scharfen Geistes dadurch einen wohltuenden Hintergrund erhält — ein herrlicher, behaglicher Humor, der ja bekanntlich ohne jene nicht denkbar ist; nur wer die Menschen liebt, darf über sie lachen — und eine tiefe und echte Liebe zur Musik: Nietzsche war der geborene Musiker.

Als Mulus und Fuchs bei den Frankonen in Bonn zeigen uns die ersten Briefe den jungen Nietzsche als Schumann-, Schopenhauer- und Naturschwärmer und angehenden Komponisten, der mit großer Ausführlichkeit Mutter und Schwester Lisbeth von seinen kleinen Freuden und Leiden erzählt und von einem Niederrheinischen Musikfest in Köln eine höchst anschauliche Schilderung entwirft. Im Mai 1866 siedelt er nach Leipzig über und nimmt an den Ereignissen des deutschen Krieges als „enragierter Preuße" lebhaftesten Anteil, beschreibt humorvoll und naturalistisch sein Militärjahr als Artillerist in Naumburg und ist stolz darauf, unter 30 Rekruten der beste Reiter zu sein. Dazwischen immer wieder Schopenhauer und immer wieder Musik und über die „Briefe über Musik an meine Freundin" von *Louis Ehlert* die Bemerkung an Frau Ritschl Juli 1868: „Böse Menschen könnten sagen, daß das Buch aufgeregt und schlecht geschrieben sei. Aber das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen; im Grunde ist es Musik, die zufällig nicht mit Noten, sondern mit Worten geschrieben ist. Ein Maler muß die peinlichste Empfindung bei diesem Bildertrödel haben, der ohne jede Methode zusammengeschleppt ist. Aber ich habe leider Neigung für das Pariser Feuilleton, für Heines Reisebilder usw. und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten . . . und recht hat Ehlert fast allerwärts." Der November 1868 bringt in dem wundervollen Briefe an *Erwin Rohde* (No. 16) eine packende Darstellung seines Bekanntwerdens mit *Richard Wagner*, dessen Persönlichkeit meines Erachtens nirgends so greifbar deutlich dargestellt ist, als durch die von dem philosophischen Auge geleitete Feder Friedrich Nietzsches. Das große Ereignis, ein Weltenaufgang wohl für beide, wirkt auf seinen Stil: umständlich, den Höhepunkt hinausschiebend und alles Nebensächliche hervorsuchend, spricht er vom Schneider, vom Wetter, vom Professor der Nationalökonomie in Leipzig Wilhelm Roscher und von dem Gott in der Philosophie, vom Kladderadatsch, vom Schneider, der bezahlt sein will und den neuen Frack wieder mitnimmt, vom Regen, vom Theatercafé und dem sehr behaglichen Salon Brockhaus, bis er endlich „Richard" vorgestellt wird, mit dem er gleich in ein so angeregtes Gespräch kommt, daß Wagner sich nicht geniert, „entsetzlich auf alle Aufführungen seiner Opern zu schimpfen, mit Ausnahme der berühmten Münchener"; „er macht sich über die Kapellmeister lustig, welche ihrem Orchester im gemütlichen Tone zurufen: „Meine Herren, jetzt wird's leidenschaftlich! Meine Gutsten, noch ein bißchen leidenschaftlicher! Wagner imitiert sehr gern den Leipziger Dialekt. . . . Vor und nach Tische spielte Wagner, und zwar alle wichtigen Stellen der „Meistersinger", indem er alle Stimmen imitierte und dabei sehr ausgelassen war. Er ist nämlich ein fabelhaft lebhafter und feuriger Mann, der sehr schnell spricht, sehr witzig ist und eine Gesellschaft dieser privatesten Art ganz heiter macht. Inzwischen hatte ich ein längeres Gespräch mit ihm über Schopenhauer: ach und du begreifst es, welcher Genuß es für mich war, ihn mit ganz unbeschreiblicher Wärme von ihm reden zu hören, was er ihm verdanke, wie er der einzige Philosoph sei, der das Wesen der Musik erkannt habe! Dann erkundigte er sich, wie sich jetzt die Professoren zu ihm verhalten, lachte sehr über den Philosophenkongreß in Prag und sprach von den „philosophischen Dienstmännern". Nachher las er ein Stück aus seiner Biographie[1] vor, die er jetzt schreibt, eine überaus ergötzliche Szene aus seinem Leipziger Studenten-

[1] Nietzsches Briefe. Ausgewählt, herausgegeben und mit Einleitung versehen von Richard Oehler. Leipzig, Inselverlag 1911.

[1] Die kürzlich veröffentlichte Autobiographie Wagners, „deren geheime Drucklegung Nietzsche Anfang der 70er Jahre in Basel überwachte" (Anm. Oehlers).

leben, an die ich jetzt noch nicht ohne Gelächter denken kann; er schreibt übrigens außerordentlich gewandt und geistreich." Auch auf die drei nächsten Briefe an Rohde wirkt das große Ereignis ein; Angriffslust und ein köstlich übersprudelnder Humor durchleuchtet den Brief No. 17, „das wimmelnde Philologengezücht, das ganze Maulwurfstreiben, die vollen Backentaschen und die blinden Augen, die Freude ob des erbeuteten Wurms und die Gleichgültigkeit gegen die wahren, ja aufdringlichen Probleme des Lebens. . . . Darum bleibe fern kommune Wirklichkeit, schändlich gemeine Empirie, Soll und Haben, Grenzbotennüchternheit — nein dieser ganze Brief sei nun mit ganzer Seele als festlich hoher Gruß dem Freunde dargebracht! (Er trinkt das Tintenfaß aus.)

Chor der Asketen:
„Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden!"

Die begreifliche Ueberschwenglichkeit seiner Verehrung für Wagner trübt ihm übrigens nicht den klaren kritischen Blick; wie Zarathustra „lieber mit den Raubtieren in der Wüste Durst leidet, als mit schmutzigen Kameltreibern um die Zisterne sitzt," so läßt er sich nicht vor den Karren der Wagnerianer spannen. „Neuerdings (Brief an Rohde vom 22. und 28. Februar 1869) bin ich mit meinen Ansichten über Zukunftsmusik usw. etwas hervorgetreten und werde jetzt von den Anhängern derselben stark angebohrt. Sie wünschen nämlich, daß ich mich literarisch in ihrem Interesse beteilige, ich aber für mein Teil habe nicht die geringste Lust, wie eine Henne gleich öffentlich zu gackern; und es kommt hinzu, daß meine Herren Brüder in Wagnero meistens doch gar zu dumm sind und ekelhaft schreiben. Das macht, sie sind im Grunde mit jenem Genius schlechterdings nicht verwandt und haben keinen Blick für die Tiefe, sondern nur für die Oberfläche. Daher die Schmach, daß die Schule sich einbildet, der Fortschritt in der Musik bestände gerade in den Dingen, die Wagners höchst eigenartige Natur wie Blasen hier und da aufwirft. Für das Buch „Oper und Drama" ist keiner der Kerle reif. — Ich habe Dir noch nichts erzählt von der ersten Meistersinger-Aufführung in Dresden, dieser größten künstlerischen Schwelgerei, die mir dieser Winter gebracht hat. Weiß Gott, ich muß doch ein tüchtiges Stück vom Musiker im Leibe haben; denn in jener ganzen Zeit hatte ich die stärkste Empfindung, plötzlich zu Hause und heimisch zu sein, und mein sonstiges Treiben erschien mir wie ein ferner Nebel, aus dem ich erlöst war."

Im Juni 1869 trat Nietzsche sein Amt als Universitätsprofessor in Basel an — der erste Brief an die Mutter berichtet aber: „Von äußerster Wichtigkeit ist aber, daß ich ja den ersehntesten Freund und Nachbar in Luzern habe. . . . Dies ist Richard Wagner, der als Mensch durchaus von gleicher Größe und Singularität ist wie als Künstler. Mit ihm und der genialen Frau von Bülow (Tochter Liszts) zusammen habe ich nun schon mehrere glückliche Tage verlebt." Und an *Freiherrn von Gersdorff* schreibt er am 4. August 1869: „Dazu habe ich einen Menschen gefunden, der wie kein anderer das Bild dessen, was Schopenhauer „das Genie" nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen ist von jener wundersam innigen Philosophie. Dies ist kein anderer als Richard Wagner, über den Du kein Urteil glauben darfst, das sich in der Presse, in den Schriften der Musikgelehrten usw. findet. Niemand kennt ihn und kann ihn beurteilen, weil alle Welt auf einem anderen Fundamente steht und in seiner Atmosphäre nicht heimisch ist. In ihm herrscht eine so unbedingte Idealität, eine solch tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solch erhabener Lebensernst, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle . . . und immer neu und unerschöpflich ist diese wunderbare Natur." An Rohde 3. September: „Was ich dort lerne und schaue, höre und verstehe, ist unbeschreiblich. Schopenhauer und Goethe, Aeschylus und Pindar leben noch, glaub mir." An Freiherrn von Gersdorff, 11. März 1870: „Denn es ist nicht leicht und erfordert einen tüchtigen Mannesmut, um hier nicht bei dem fürchterlichen Geschrei irre zu werden. Auch trifft man mitunter sehr wackere und intelligente Leute in der Gegenpartei. Schopenhauer muß uns über diesen Konflikt theoretisch hinwegheben: wie es Wagner praktisch, als Künstler tut. Zweierlei halte ich mir immer vor: der unglaubliche Ernst und die deutsche Vertiefung in der Welt- und Kunstanschauung Wagners, wie sie aus jedem Tone quillt, ist den meisten Menschen unserer ‚Jetztzeit' ein Greuel, wie Schopenhauers Askesis und Verneinung des Willens. Schließlich finde ich auch bei vortrefflichen Naturen oftmals eine Anschauung der Indolenz, als ob eine eigene Bemühung, ein ernstes eingehendes Studium, um einen solchen Künstler und solche Kunstwerke zu verstehen, gar nicht nötig sei. . . . Für mich knüpft sich alles Beste und Schönste an die Namen Schopenhauer und Wagner."

Der Brief an Gersdorff vom 20. Oktober 1870 erzählt, wie der tapfere junge Gelehrte als deutscher Soldat seine Pflicht tut, auf Grund der schweizerischen Neutralität ohne Waffen, als freiwilliger Krankenpfleger, wobei er gefährlich erkrankt, nach Naumburg abreist, wo „sich die Atmosphäre der Erlebnisse wie ein düsterer Nebel um mich gebreitet hat: eine Zeitlang hörte ich einen nie endenwollenden Klagelaut." Wieder einigermaßen hergestellt, nimmt er seine Vorlesungen in Basel wieder auf: „griechische Metrik und Rhythmik (nach einem eigenen System) und Hesiod", schreibt seinen Aufsatz über dionysische Weltanschauung und ist aufs höchste begeistert von Wagners Schrift „Beethoven", vom „Siegfried-Idyll", bekommt von Wagner den Klavierauszug des ersten Aktes von Siegfried zu Weihnachten geschenkt und findet ebenso herrliche Worte der Anerkennung für das deutsche Heer (an Gersdorff 21. Juni 1871) wie der philosophischen Resignation über die Schreckenstaten der Pariser Kommune. Im November 1871 wird die erste seiner großen philosophischen Dichtungen gedruckt: *„Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*, in die er seine früheren Aufsätze aufnimmt (Brief an Gersdorff vom 19. November). Zugleich ist auch der Musiker wieder zu neuen Taten erwacht; für Frau Cosima Wagner schreibt er eine vierhändige Komposition „Sylvesternacht". „Alles . . . was sich nicht mit Musikrelationen erfassen lassen will, erzeugt bei mir mitunter geradezu Ekel und Abscheu. Und wie ich vom Mannheimer Konzert zurückkam, hatte ich wirklich das sonderbar gesteigerte übernächtige Grauen vor der Tageswirklichkeit: weil sie mir gar nicht mehr wirklich erschien, sondern gespenstisch." Im April 1872 wird er mit *Hans von Bülow* bekannt, der ihm seine Uebersetzung von *Leopardis Dialoghi und Pensieri* widmet. „Er ist so begeistert von meinem Buche (Geburt der Tragödie), daß er mit zahlreichen Exemplaren davon herumreist, um sie zu verschenken." Inzwischen siedelte Wagner nach Bayreuth über. „Vorigen Sonnabend war trauriger und tiefbewegter Abschied von Tribschen. Tribschen hat nun aufgehört: wie unter lauter Trümmern gingen wir herum, die Rührung lag überall, in der Luft, in den Wolken, der Hund fraß nicht, die Dienerschaft war, wenn man mit ihr redete, in beständigem Schluchzen. Wir packten die Manuskripte, Briefe und Bücher zusammen — ach es war so trostlos!"

Wie klar der junge Philosoph indes die aufsteigende Gefahr des Wagnerianismus erkannte, erhellt aus dem herrlichen und berühmten Briefe an *Hugo v. Senger* (November 1872): „Dazu habe ich . . . in meiner Eigenschaft als Philosoph, der die gegenwärtige Musikentwicklung im Zusammenhang mit einer zu erstrebenden Kultur betrachtet — einige eigene Gedanken über das gegenwärtige Komponieren im großen dramatischen Musikstile. Ich weiß recht wohl, daß in den musikalischen Fachzeitschriften die Bedeutung Wagners gerade dorthin verlegt wird, daß

er die alten Formen Sonate, Symphonie, Quartett usw. zertrümmert habe, ja daß überhaupt das Ende der reinen Instrumentalmusik mit ihm gekommen sei. Wenn nun daraus gefolgert wird, daß der Komponist jetzt notwendigerweise zur theatralischen Musik übergehen müsse, so bin ich immer sehr besorgt und vermute dabei eine Verwechslung. Jeder hat in der Art zu sprechen, die ihm geziemt: und wenn der Titan mit Donner und Erdbeben redet, so hat der Sterblichgeborene doch gewiß noch nicht das Recht, diese Sprachform nachzumachen, noch weniger die Pflicht! Wenn die höhere Kunstform erfunden ist, so sind, nach meiner Empfindung, die kleineren erst recht nötig, bis zur kleinsten hinab, damit schon die Künstler nach ihrer verschiedenen Art sich aussprechen können, ohne fortwährend überdonnert zu werden. Die reinste Verehrung für Wagner zeigt sich gewiß darin, daß man als schaffender Künstler ihm in seinem Bereiche ausweicht und in seinem Geiste, ich meine mit der unnachsichtlichen Strenge gegen sich selbst, mit der Energie, in jedem Augenblicke das Höchste zu geben was man vermag, eine andere, kleinere, ja die kleinste Form belebt und beseelt." Die leidenschaftliche Liebe Nietzsches zu Wagner ist der Schlüssel zu seinem ebenso leidenschaftlichen Haß gegen ihn: man haßt nicht, was man nicht geliebt hat. Noch redet indes kein Haß aus seinen Briefen: „Gestern (an Freiherrn von Seydlitz, 4. Januar 1878) kam, von Wagner gesandt, der „Parsifal" in mein Haus. Eindruck des ersten Lesens: mehr Liszt als Wagner, Geist der Gegenreformation; mir, der ich zu sehr an das Griechische, menschlich Allgemeine gewöhnt bin, ist alles zu christlich zeitlich beschränkt; lauter phantastische Psychologie; kein Fleisch und zuviel Blut (namentlich beim Abendmahl geht es mir zu vollblütig her); dann mag ich hysterische Frauenzimmer nicht; vieles, was für das innere Auge erträglich ist, wird bei der Aufführung kaum erträglich sein: denken Sie sich unsere Schauspieler betend, zitternd und mit vorgestreckten Hälsen. Auch das Innere der Gralsburg kann auf der Bühne nicht wirkungsvoll sein, ebensowenig der verwundete Schwan. Alle diese schönen Erfindungen gehören ins Epos und wie gesagt, fürs innere Auge. Die Sprache klingt wie eine Uebersetzung aus einer fremden Zunge. Aber die Situationen und ihre Aufeinanderfolge — ist das nicht von der höchsten Poesie? Ist es nicht eine letzte Herausforderung der Musik?" Und P. S. wünscht er fast, *Lipiner* (Verfasser des „Entfesselten Prometheus", den er (an Rohde) ein veritables Genie nennt) „möchte den Parsifal noch einmal überdichten."

Im Mai 1878 erscheint *„Menschliches, Allzumenschliches"*; an Seydlitz schreibt er darüber: „Können Sie mir jenes Gefühl — das unvergleichbare — nachfühlen, zum ersten Mal öffentlich sein Ideal und sein Ziel bekannt zu haben, das keiner sonst hat, das fast niemand verstehen kann und dem nun ein armes Menschenleben genügen soll —" Wagners wußten den Freimut Nietzsches weniger zu schätzen (an *Peter Gast*, der im August 1877 „die Dienste eines hilfreichen Schreiberfreundes" bei Nietzsche übernahm): „Von Bayreuth aus ist es in eine Art von Bann getan. . . . Wagner hat eine große Gelegenheit, Größe des Charakters zu zeigen, unbenutzt gelassen. Mich darf es nicht beirren, weder in meiner Meinung über ihn, noch über mich" — und an Dr. Karl Fuchs: „Was Wagner und Frau Wagner von Ihnen denken, muß Ihnen ganz gleichgültig sein. Wagner selbst ist alt und hat keinen Frühling mehr zu erwarten: die Wahrheit aber altert nicht und muß in diesen Dingen ihren Frühling erst noch erleben. . . . Nichts liegt mir ferner als eine Konkurrenz mit so erbarmungswürdigem Zeug, wie die ‚Bayreuther Blätter' sind, und überhaupt — eine Orientierung nach irgend einem Bayreuther Sehwinkel. Auch Sie sprechen noch von einer ‚Spaltung im eigenen Lager'. Was geht mich jetzt ein ‚Lager' an!!!" Dies aristokratische Empfinden Nietzsches spricht sich auch in dem Brief an Seydlitz (18. November 1878) aus: „Ueber Wagner empfinde ich ganz frei. Dieser ganze Vorgang mußte so kommen, er ist wohltätig, und ich verwende meine Emanzipation von ihm reichlich zu geistiger Förderung. — Jemand sagte mir: „Der Karikaturenzeichner von Bayreuth ist ein Undankbarer und ein Narr" — ich antwortete: „Menschen von so hoher Bestimmung muß man in bezug auf die bürgerliche Tugend der Dankbarkeit nach dem Maße ihrer Bestimmung messen. — Uebrigens bin ich vielleicht nicht ‚dankbarer' als Wagner, — und was die Narrheit betrifft —" An Malwida von Meyßenbug (14. Januar 1880): „Hören Sie Gutes von Wagners? . . . ich denke in einer dauernden Dankbarkeit an ihn, denn ihm verdanke ich einige der kräftigsten Anregungen zur geistigen Selbständigkeit. Frau Wagner, Sie wissen es, ist die sympathischste Frau, der ich im Leben begegnet bin." — An P. Gast (20. August 1880): „Ich für mein Teil leide abscheulich, wenn ich der Sympathie entbehre; und durch nichts kann es mir z. B. ausgeglichen werden, daß ich in den letzten Jahren der Sympathie Wagners verlustig gegangen bin. Wie oft träume ich von ihm, und immer im Stile unseres damaligen vertrauten Zusammenseins! Es ist nie zwischen uns ein böses Wort gesprochen worden, auch in meinen Träumen nicht, aber sehr viele ermutigende und heitere, und mit niemandem habe ich vielleicht so viel zusammen gelacht. Das ist nun vorbei — und was nützt es, in manchen Stücken gegen ihn recht zu haben! . . . es scheint mir so töricht, recht haben zu wollen um den Preis von Liebe," o du großer, herrlicher Philosoph! „und sein Wertvollstes nicht mitteilen zu können, um nicht die Sympathie aufzuheben. Hinc meae lacrimae."

Mitte Juli 1881 schreibt er an die Mutter über die *„Morgenröte"*: „Ich habe eines der mutigsten und erhabensten und besonnensten Bücher hervorgebracht, welche jemals aus menschlichem Gehirn und Herzen geboren sind"; zugleich erfahren wir über seinen körperlichen Zustand: „Mein Gehirnleiden ist sehr schwer zu beurteilen, in betreff des wissenschaftlichen Materials, welches hierzu nötig ist, bin ich jedem Arzte überlegen."

Im November 1881 hört er in Genua *„Carmen"*, er findet (an Peter Gast), „daß die Franzosen anscheinend auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik sind; und sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weithergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner)" und schreibt an *Gustav Krug* als ein Echt-Musikalischer: „Ich sehe mir jetzt alle neue Musik auf die immer größer werdende Verkümmerung des melodischen Sinnes an. Die Melodie, als die letzte und sublimste Kunst der Kunst, hat Gesetze der Logik, welche unsere Anarchisten als Sklaverei verschreien möchten —: gewiß ist mir nur, daß sie bis zu diesen süßesten und reifsten Früchten nicht hinauflangen können. Ich empfehle allen Komponisten die lieblichste aller Askesen: für eine Zeit die Harmonie als nicht erfunden zu betrachten und sich Sammlungen von reinen Melodien, zum Beispiel aus Beethoven und Chopin, anzulegen."

Im Februar 1883 erscheint sein „Bestes" (an P. Gast), „und ich habe einen schweren Stein mir damit von der Seele gewälzt. Es gibt nichts Ernsteres vor mir und auch nichts Heiteres . . . das Buch soll heißen *„Also sprach Zarathustra"*, geschaffen „in 10 absolut heiteren und frischen Januartagen". „Jetzt wo ich es kennen lerne (24. Mai an *Hillebrand*)" — „denn bei seinem Erscheinen fehlte mir dazu die Zeit, und inzwischen war ich krank — erschüttert es mich durch und durch, und ich bin nach jeder Seite in Tränen. . . ." Diese Krankheit war durch den Tod Wagners verursacht (an P. Gast): „Es geht nun wieder, und ich glaube sogar, daß der Tod Wagners die wesentlichste Erleichterung war, die mir jetzt geschafft werden konnte. Es war hart, sechs Jahre lang Gegner dessen zu sein, den man am meisten verehrt hat, und ich bin nicht grob genug dazu gebaut." Dabei ist er

überwältigt von dem Vorspiel zum „Parsifal", das er in Monte Carlo im Januar 1887 hört (an P. Gast): „Ob je ein Maler einen so schwermütigen Blick der Liebe gemalt hat, als W. mit den letzten Akzenten seines Vorspiels?" — Ueberhaupt weht auch durch die späteren Briefe der Hauch des Musikalischen; er hat „Durst nach Musik"; er vermag „Frühling, Venedig und Ihre (Gasts) Musik nicht mehr auseinanderzuhalten", und neben seinen Bekenntnissen *„Jenseits von Gut und Böse"* und *„Zur Genealogie der Moral"* entsteht sein *„Hymnus an das Leben"* für gemischten Chor und Orchester, von Peter Gast instrumentiert.

Im Herbst 1888 streckte der Dämon, der in ihm lauerte, die giftigen Krallen nach ihm aus, das Ungeheuerliche, Unbegreifliche ward Tatsache: der „Fall Wagner" erscheint; und er geht nicht wie Petrus hinaus, um bitterlich zu weinen, sondern freut sich (an *Paul Deussen*, 14. Sept. 1888) des buchhändlerischen Erfolges seines Pamphletes (wie er es übrigens selbst nennt). Im letzten Briefe, vom 21. Dezember 1888, mit rührender Herzlichkeit (wie immer) an die alte Mutter gerichtet, schreibt er: „Meine Gesundheit ist wirklich ausgezeichnet; die schwersten Aufgaben, zu denen noch nie ein Mensch stark genug war, fallen mir leicht." Wie es mit seiner Gesundheit aussah, ist allbekannt; man lese darüber nach im „Leben Friedrich Nietzsches von Elisabeth Förster-Nietzsche".

Von dem düsteren Ausklang zu einer der erfreulichsten und wohltuendsten Eigenschaften der Briefe, für die ja bereits der Name bürgt und über die sich auch Leser, die von Nietzsche weiter nichts als den Namen kennen, aus den angeführten Stellen ein Urteil bilden konnten: die glänzende Behandlung der deutschen Sprache, die er mit Schopenhauer gemein hat und die er in seinen Werken des öfteren zu einer Vergewaltigung zuspitzt. Jeder Einsichtige wird zugeben, daß schon zur korrekten Handhabung unserer Schriftsprache ein Stück Gelehrsamkeit gehört: um sie wie Nietzsche zu beherrschen, muß einen, wie er an *Karl Knortz* (Br. 149) schreibt, „eine lange Liebe, eine heimliche Vertrautheit, eine tiefe Ehrfurcht" mit ihr verbinden, „Grund genug," fährt er fort, „um fast keine Bücher mehr zu lesen, die in dieser Sprache geschrieben werden."

Nun, vorliegendes Buch macht auf alle Fälle eine Ausnahme und wird als eine wundervolle Bereicherung der deutschen Literatur und als eines der wichtigsten Denkmäler aus herrlicher Zeit den weitesten Kreisen zur Freude und Belehrung dienen.

Die Kunst der Transposition.

Eine musikpädagogische Studie.

Von ALBERT MAECKLENBURG (Danzig).
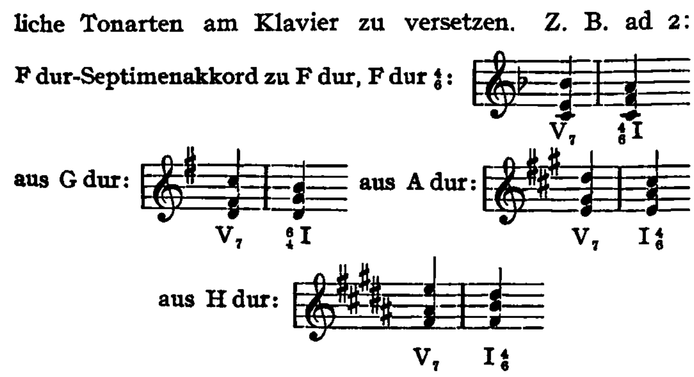
III. Das auswendige Transponieren.[1]

WIR kommen jetzt zum Hauptteil unserer Abhandlung, zu dem I. und II. nur die Vorstufen bilden, nämlich zum auswendigen Transponieren. Während die Studien nach I. und II. mehr auf mechanischen Prinzipien beruhen und nach mechanischen Gesichtspunkten geleitet werden müssen, obwohl sich auch hier für den weit Vorgeschrittenen eine geistige Erfassung nach III. ermöglicht und die transpositorische Aufgabe dadurch erleichtert wird, sind hier bei III. die rein geistigen, aus dem tiefsten Innern der Musik selbst sich entfaltenden Prinzipien, auf denen die Kunst des Auswendigtransponierens sich stützt, unverkennbar. Da Melodik, Harmonik, Rhythmik die das Wesen der Musik überhaupt ausmachenden konstitutiven Faktoren sind, so werden wenigstens Melodik und Harmonik für die Erfassung und praktische Ausübung unserer Kunst von III. von grundlegender Bedeutung sein. Die Rhythmik scheidet hier aus, da die Versetzung als solche die Grundlagen der Rhythmik nicht ändert. Das rhythmische Gefühl wird nicht alteriert, ob ich aus C dur oder aus Fis dur spiele. Da nun aber Melodik und Harmonik sich nach den Gesetzen der Harmonie- und Kompositionslehre kristallisieren, so ist eine eingehende Kenntnis der Hauptpunkte dieser Fundamentaldisziplinen, noch mehr natürlich eine praktische Uebung nach ihren Direktiven für die ersprießliche Ausübung des Auswendigtransponierens unbedingt erforderlich. Niemand glaube, daß er es in dieser Kunst, ohne sich die Fundamente der Harmonie- und Kompositionslehre angeeignet zu haben, weit bringen werde! Die Kenntnis der Harmonie- und Kompositionslehre ist nun aber nicht etwa bloß ein willkommenes Hilfsmittel zur Erleichterung des Auswendigtransponierens, nein, sie ist die unerläßliche conditio sine qua non. Wer ohne Harmonie- und Kompositionskenntnis transponiert und bloß allein den Weisungen seines Gehörs und den Inspirationen seiner Phantasie folgt, gleicht demjenigen, der etwa im somnambulen Zustande Dinge treibt, von denen er im wachen Zustande keine Ahnung hat. Das musikalische Fühlen und Treiben des Wunderkindes ist nichts anderes als ein solcher Trancezustand, in dem es gleichsam im Traume fremde Länder erschaut, Schätze, Kleinodien sieht, Wunder vorausahnt, deren Reichtum sich ihm erst später faßbar erschließt, wenn es in dieses Wunderland der Harmonie selber als strebender Künstler leibhaftig gelangt ist. Man wolle mich nicht mißverstehen, als ob ich Gehör und Phantasie etwa zurückstellte oder gar mißachtete. Gute Gehöranlage ist die Voraussetzung aller Musikstudien; sie wird aber gerade durch harmonische Studien unglaublich gesteigert, und nüchterne, prosaische, krämerhafte Denkweise verträgt sich nicht mit der idealen Lebensauffassung des Musikers! Hast du keine Phantasie, hat dir die Göttin der Phantasie nicht dieses Gnadengeschenk der Phantasie, die des Lebens rauhe Wirklichkeiten mit goldenem Traum verklärt, in die Wiege gelegt, so werde alles andere, nur nicht Musiker, nur nicht Künstler! Doch werde kein somnambuler Musiker, der in einem Traumlande herumtastet und sich an sich fortwährend verwandelnden Nebelgestalten und trügerischen Schemen ergötzt, sondern ein bewußter, der sich von den Mitteln seiner Kunst genau Rechenschaft ablegt, sie in bezug auf ihre Wirksamkeit und praktische Verwertbarkeit studiert, kurz, der nachträglich reflektorisch durchdringt, was er vorhin intuitiv erfaßt hat! — Die für die Kunst von III. maßgebenden harmonischen und kompositorischen Gesichtspunkte sind dieselben, wie sie schon überhaupt für die geistige Erfassung des Tonstücks und seiner Aufnahme ins Gedächtnis in Betracht kommen. Sie mögen hier kurz folgen: 1. genaue Intervallenkenntnis, 2. genaue Kenntnis der Akkorde (Dreiklang, Sextakkorde, Quartsextakkorde, Unterdominantakkorde, Oberdominante, Oberdominantseptimenakkord, Vorhaltakkorde, z. B. Quartquintakkord, Grenzakkorde, durchgehende Akkorde (Orgelpunkt), 3. Hauptgesetze der Modulation (Uebergangsakkorde, Modulation in nicht verwandte Tonarten, enharmonische Modulation, enharmonische Umdeutung des verminderten Septimenakkordes, dieses bedeutendsten Modulationsvehikels), 4. der Modulationsplan eines Tonstücks in seinen Hauptlinien, 5. die Hauptlehren des reinen Satzes, besonders des vierstimmigen Choralsatzes, des strengen und des figurierten, 6. die Hauptlehren von den Formen der Tonkunst, das Motiv, die Periode, die Bildung der Melodie durch Zusammenstellung von Perioden, die einfache und die zusammengesetzte Liedform, der Aufbau der Sonate usw.
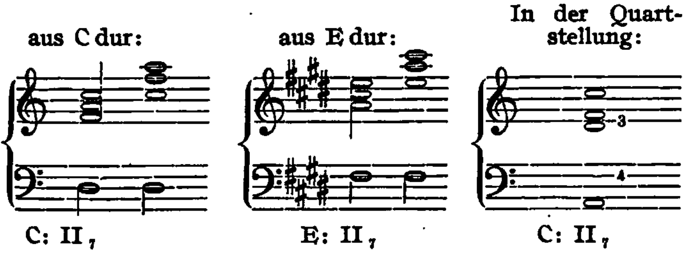
Die prinzipielle Vorübung besteht hier (ad 1) darin, bestimmte Intervalle, sowie einzelne Akkorde (ad 2) in sämt-

[1] Vergl. dazu die Studien in Heft 15, 16 und 21 des letzten Jahrgangs (Die schriftliche Uebertragung, Das Vomblatt-Transponieren).

liche Tonarten am Klavier zu versetzen. Z. B. ad 2:



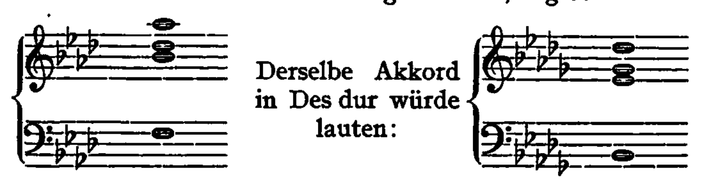
Von der Versetzung einfacher Akkorde schreite man zu der komplizierterer, besonders solcher in weiter Lage vorwärts, wobei man die Intervallenverhältnisse innerhalb derselben scharf ins Auge fasse: z. B. Septimenakkord der zweiten Stufe:



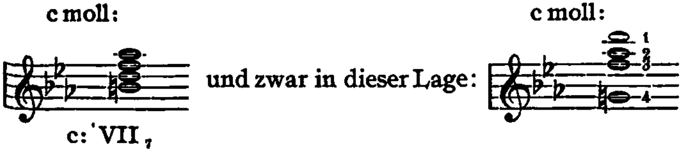
Um diesen Akkord schnell und sicher in alle Tonarten transponieren zu können, ohne dabei von einer eben festgestellten den Ausgangspunkt zu nehmen, achte man ausschließlich auf die ihm eigentümliche Struktur, sowie auf seine Entstehungsweise. Man denke sich jedesmal den Akkord der zweiten Stufe in der Tonart, in die man transponieren will, mit seiner Septime, nehme aus ihm den Alt heraus und setze ihn in den Baß. Z. B. As dur: der Akkord der zweiten Stufe mit seiner Septime heißt:



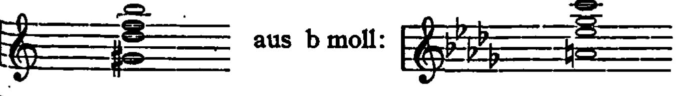
Die Note des Alts in den Baß genommen, ergibt:



Wir wählen noch den nur in Moll vorkommenden bekannten verminderten Septimenakkord, der aus vermindertem Dreiklang mit verminderter Septime gebildet ist:
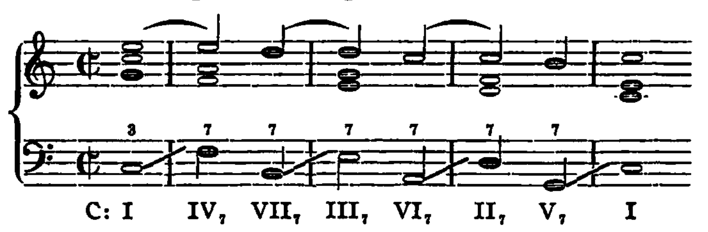


Der letztere Akkord ist aus dem vorigen Akkorde so entstanden, daß der Tenor d in den Sopran versetzt wurde. Von 1 bis 2 beträgt die Intervallenentfernung zwei kleine Terzen, von 2 bis 3 eine kleine Terz, von 3 bis 4 wieder zwei kleine Terzen. Ueberhaupt gehört es ja zur Natur unseres verminderten Septimenakkordes in Moll, daß er sich aus lauter kleinen Terzen auferbaut. Wir wissen nun genug vom Intervallenaufbau und von der Entstehungsweise unseres Akkordes, um sofort am Instrument spielen zu können aus a moll:
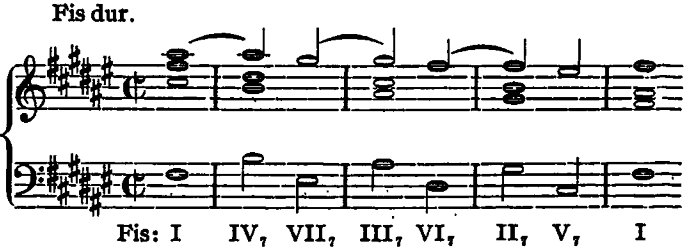


Nachdem wir, stets auf den Entstehungsmodus und die innere Intervallenstruktur der Akkorde achtend, eine Zeitlang die Versetzung aller möglichen Akkorde in nächstliegende und entfernte Tonarten am Klavier fortgesetzt haben, bemerken wir, daß sich in dem Nachschaffen der Akkordmodelle in dem verschiedentlichsten Tonartenmaterial eine erfreuliche Sicherheit einstellt, und der Transpositionsschüler hat damit die nötige Reife erreicht, jetzt die Transposition von Akkord- und Modulationsverbindungen in Angriff zu nehmen (ad 3).

Hier eine Sequenz von Septimenakkorden:
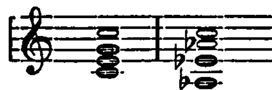


die insofern charakteristisch ist, als dem ersten Septimenakkord eines jeden Taktes die Quinte fehlt, während in dem zweiten Septimenakkord eines jeden Taktes die Quinte wieder auftritt. Die Terz (im Sopran) des einen Septimenakkordes ist jedesmal der vorbereitende Ton zur Septime des folgenden. Der Sopran bewegt sich leitereigen in ganzen Tönen von Takt 2 an bis zur Tonika herab; im vorletzten und letzten Takt geht der Intervallenschritt in halben Tönen. Der Baß bewegt sich in Quartensprüngen. Die Ziffern unten geben die Stufen an, auf denen sich die Septimenakkorde erbauen. Alt und Tenor bilden von Takt 2 an herabsteigende, leitereigene Terzenschritte. Bei scharfer Auffassung dieser charakteristischen Momente ist die Transposition dieser kadenzierenden Septimenakkordverbindungen (in der Grundstellung) mit keinen nennenswerten Schwierigkeiten verbunden:

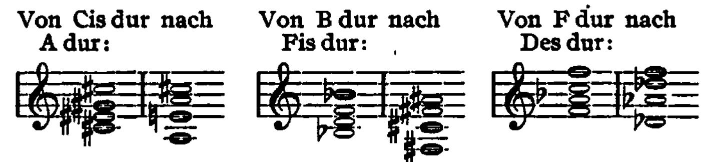


Um eine Reihe von Akkordverbindungen in ihrem innersten Zusammenhange und in der die Akkordverknüpfung bedingenden Vorbereitung zu begreifen, muß man sich natürlich die Hauptgesetze der Modulation aneignen, wozu die Harmonielehren gediegene Handreichung bieten. Es handelt sich hier um die sichere, gedächtnismäßige Auffassung des Verhältnisses der einzelnen Akkorde einer Modulationsreihe zueinander, um dann dieselbe Konstruktion des Modulationsbeispiels in beliebigen anderen Tonarten aufführen zu können, ohne etwa von den einzelnen Tönen des Modells aus zu transponieren. Man unterscheidet bekanntlich Modulation in verwandte und in nichtverwandte Tonarten, springende Modulation und solche mit Uebergangsakkorden. Alle diese eben angedeuteten Gebiete sind in den Kreis der praktischen Uebungen zu ziehen. Die naturgemäße Reihenfolge ist die, daß man mit der Modulation in verwandte Tonarten und zwar zunächst mit der springenden Modulation beginnt, um dann über die Modulation mit Uebergangsakkorden zu der Modulation in nicht verwandte Tonarten fortzuschreiten, bei der man die praktischen Uebungen ebenfalls nach dem eben hervorgehobenen Gesichtspunkt der springenden Modulation und der mit Uebergangsakkorden vornehmen möge. Die letztere Modulationsübung ist hier aber die wichtigere; sie ist besonders dazu geeignet, um den angehenden Musiker zu einem solchen konsequenten, logischen musikalischen Denken zu erziehen, daß ihm die Wahl der Tonart schließlich gleichgültig wird, daß ihm der Ausdruck seines bestimmt und sicher erfaßten musikalischen Gedankens auch in einer entfernten Tonart anstandslos gelingt. — In die näher verwandten Tonarten, deren Tonika- oder Dominantdrei-

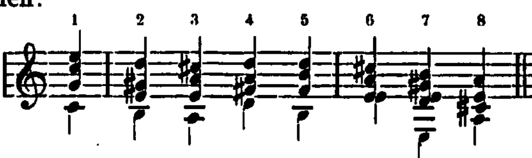
klänge zwei gleiche Töne oder auch nur einen gemeinsam haben, kann man auf Grund der sich selbst vollziehenden Umdeutung ohne jeden Uebergang hineinspringen, wodurch in der Musik oft die herrlichsten Effekte hervorgebracht werden. Von C dur nach As dur:
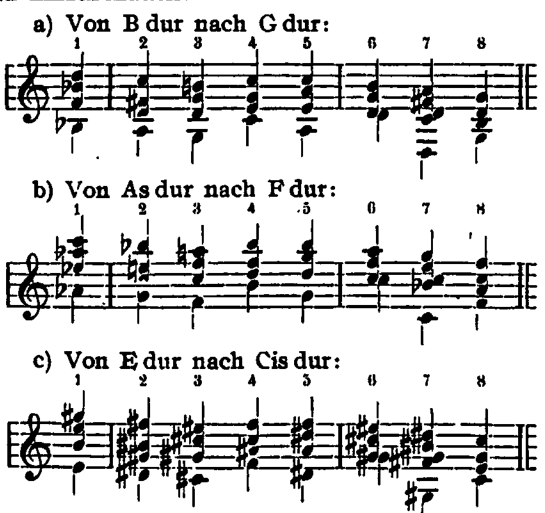


C ist die Oberdominante in f moll, das mit As dur verwandt ist. Mit Erwägung dieser inneren Umdeutung sowie des Intervallenverhältnisses, daß der Alt bei der Fortschreitung in die neue Tonart As dur einen halben Ton höher steigt, der Tenor (e) einen halben Ton tiefer sinkt, die Entfernung (in der neuen Tonart) vom Tenor zum Baß eine Quinte beträgt, läßt sich sofort am Klavier ausführen:



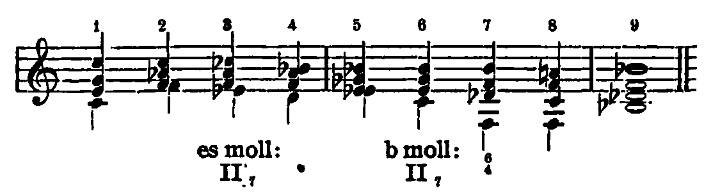
Es folgen einige Beispiele für den Uebergang in verwandte Tonarten unter Anwendung von Uebergangsakkorden:
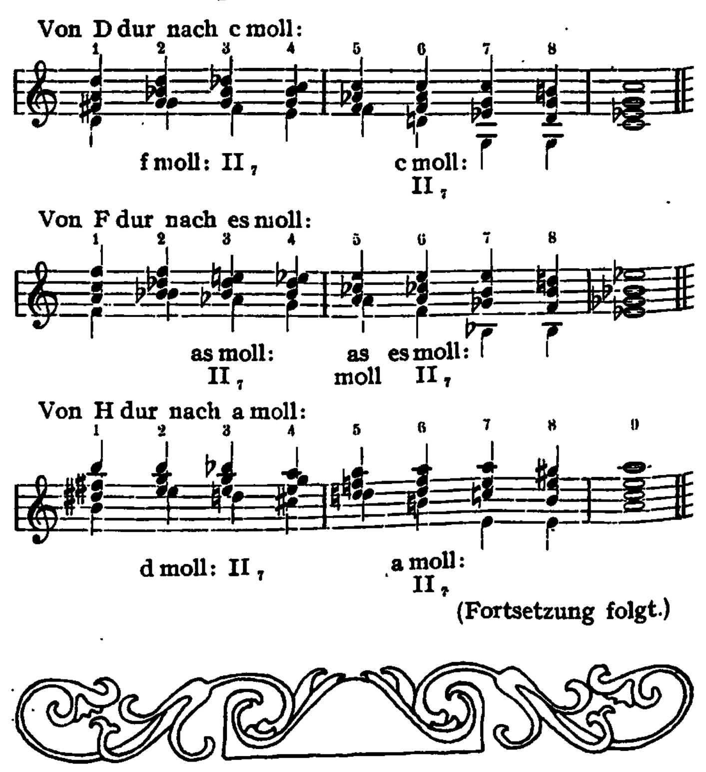


Akkord 1: C dur. Akkord 2: Septimenakkord zu A dur. Akkord 3: A dur. Akkord 4: Unterdominante von A dur, also D dur. Akkord 5: parallele Molltonart von D dur, also h moll. Akkord 6: A dur in der Quartsextstellung. Akkord 7: Septimenakkord von A dur. Akkord 8: A dur. Der Fortschritt der Sopranstimme verläuft folgendermaßen: von 1 bis 2 ein Ganzton abwärts, in 2, 4, 5 ist der Ton 2 (d) festgehalten, in 3 ein Halbton abwärts, also cis. 6, 7, 8 leitereigene, von cis absteigende Töne von A dur. Die Baßstimme schreitet zuerst abwärts, von 3 bis 4 ein Quartensprung aufwärts; von 5 bis 6 ebenfalls, von 6 bis 7 eine Oktave abwärts, von 7 bis 8 ein Quartensprung aufwärts. Die Mittelstimmen regeln sich dadurch, daß die Töne der betreffenden Akkorde hintereinander folgen mit Ausnahme des Akkordes 2, in dem Sopran und Alt mit Auslassung des h um die Entfernung von 2 kleinen Terzen voneinander abstehen. Wer dieses einfache, klar aufgefaßte Bild des Intervallenverhältnisses der Akkordfolge im Gedächtnisse festhält, wird mit Leichtigkeit sofort transponieren können, wie folgt, ohne dabei ängstlich auf das Vorbild hinzuschauen:



Nicht etwa, daß man von den einzelnen Tönen des Vorbildes einen Ton tiefer transponierte, um zu a zu gelangen — was ganz und gar gegen das hier aufgestellte Prinzip verstoßen würde —, vielmehr werden in das vom musikalischen Gedächtnis festgehaltene Gerüst der Intervallenverhältnisse die Töne eingesetzt, die durch die Natur und Konstruktion der betreffenden Akkorde selbst gefordert werden. Ich brauche wohl kaum noch darauf hinzuweisen, daß bei allen diesen Uebungen das innere Gehör die lebhafteste Anteilnahme nehmen muß. Man muß die einzelnen Intervallenverhältnisse aufs sorgfältigste durchfühlen, und da, wo man keine klare Tonempfindung hat, die Akkorde so lange langsam, womöglich gebrochen sich vorspielen, bis der Geist ein klares und scharfes Gehörbild der Intervallenverhältnisse in sich aufgenommen hat. Die Ausbildung des Intervallengedächtnisses sowie des Gehörs muß eben Hand in Hand gehen, eins unterstützt und fördert das andere. — Für die Transposition von Modulationsreihen in nicht verwandte Tonarten wähle ich folgendes Beispiel von C dur nach b moll:



Da ja die Transposition aus dem Gedächtnis auf einem klaren Verständnis der Akkord- und Intervallenverhältnisse basiert, so erlaube ich mir, diese etwas kompliziertere Modulationsreihe ebenfalls kurz zu analysieren: Akkord 2: f moll. Akkord 3 ist der Septimenakkord von Stufe II in es moll (f, as, ces, es) als Sekundakkord (d. h. das es ist nach unten genommen, von es bis f ist eine Sekunde). Es moll ist die Unterdominante in b moll (Akkord 5). Akkord 4 ist der Septimenakkord von es moll. Akkord 6 ist der Septimenakkord der Stufe II von b moll. Akkord 7 ist b moll in der Quartsextstellung. Akkord 8 die Oberdominante von b moll (F dur). — Der Sopran hält in 1 und 2 das C fest, von 2 bis 3 und von 3 bis 4 steigt er je einen halben Ton herab. In 5, 6, 7, 9 bleibt der in 4 gewonnene Ton, in 8 steigt er einen halben Ton herab. Der Baß springt von 1 bis 2 eine Quarte nach oben, von 2 bis 3 bewegt er sich einen Ton tiefer, von 5 bis 6 eine kleine Terz tiefer. Die Mittelstimmen werden durch die Akkorde selbst (in enger Lage) bestimmt. Halte ich wieder das eben entrollte Intervallen- resp. Akkordbild gedächtnismäßig fest, kann ich sofort spielen:

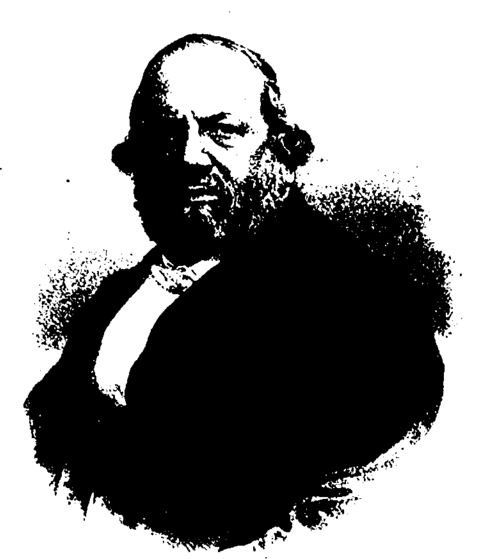


(Fortsetzung folgt.)

Ferdinand Hiller.

Zur hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages.

Der Klaviervirtuose und Komponist Ferdinand Hiller war geboren am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M. und zwar als Sohn eines reichen Bankiers. Seinen ersten Musikunterricht empfing er von Aloys Schmitt (Klavier) und Vollweiler (Komposition), von 1825 an bildete er sich unter J. N. Hummels Leitung in Weimar weiter aus. Mit Hummel hatte er noch Beethoven an seinem Sterbelager aufgesucht und war gewissermaßen — in der Sekundogenitur — ein Schüler Mozarts, da Hummel von diesem unterrichtet worden war. Ein Mozartsches Konzert von Hiller spielen zu hören, war ein Hochgenuß für musikalische Gourmands. Hiller besaß zwar keine akademische Bildung, jedoch ein vielseitiges Wissen und die feinen Manieren der guten Gesellschaft. 1827 debütierte er in Wien, wohin er Hummel auf einer Konzertreise begleitet hatte, als Komponist mit einem als op. 1 veröffentlichten Klavierquartett. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, wirkte Hiller als Pianist und Dirigent mit großem Erfolg bis 1829, in welchem Jahre er sich für längere Zeit nach Paris begab. Als freier Künstler lebte er hier und später in Rom; er wußte bald die Aufmerksamkeit der Pariser Kunstwelt zu erregen und machte ein großes Haus. Mit allen literarischen und musikalischen Berühmtheiten der damaligen Zeit war der Künstler bekannt und als ebenbürtig in ihre Kreise aufgenommen, und wenn er bei sich musizieren ließ, dann hielt eine lange Reihe aristokratischer Equipagen vor seinem Hotel. Nachdem er in reichem Maße, namentlich auch durch seine 1835 mit Baillot veranstalteten Kammermusikkonzerte, zur Hebung des Kunstgeschmacks in der französischen Metropole mitgewirkt hatte, begab sich Hiller 1836 nach Frankfurt, dann aber nach Italien, wo er 1838 in Mailand seine Oper „Romilda" zur Aufführung brachte; er erzielte allerdings nur einen Achtungserfolg. Um so bedeutenderen Beifall fand dagegen sein unmittelbar darauf in Leipzig aufgeführtes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", dessen Erfolg sich in allen größeren Städten Deutschlands wiederholte. Er hielt sich dann bald in Italien, bald in Deutschland auf; erst als es mit seinem Vermögen auf die Neige ging, bequemte er sich zu einer festen Stellung; in Vertretung Mendelssohns, zu dessen intimster Gefolgschaft er zählte, dirigierte er einen Winter die Gewandhauskonzerte in Leipzig und leitete dann in Dresden — nach Richard Wagner — die dortige Liedertafel.



FERDINAND HILLER.

Es ist dies ein ganz eigentümlicher Fall: Wagner als Gesangvereinsdirigent und einer seiner schlimmsten Gegner — Hiller — als sein Nachfolger.

In einem Brief Joachim Raffs an seine Verlobte Doris Genast vom 27. Januar 1855 heißt es: . . . „Liszt und die Fürstin mußten in Gesellschaft und baten mich, inzwischen die Honneurs für Hiller zu übernehmen, der oben wohnt. So saßen wir denn zwei Stunden tête à tête und unterhielten uns über die musikalischen Verhältnisse der Gegenwart ungeniert. Er ist ein rabiater Antiwagnerianer; in manchem hat er recht, in anderem ist er sehr beschränkt." — 1847 folgte er einem Ruf als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf, 1849 wurde er in gleicher Eigenschaft als Nachfolger Dorns nach Köln berufen. Als Hiller sein Amt in Köln antrat, gebrach es ihm einigermaßen an Kapellmeisterroutine, immerhin besaß er aber Gewandtheit genug, um seine geistvolle Auffassung und seinen vornehmen Geschmack in fein humoristischer Weise auf das Orchester zu übertragen. Als Dirigent der Gürzenichkonzerte und als Direktor der Musikschule hat Hiller eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entfaltet, die er gelegentlich (z. B. im Winter 1851/52, wo er in Paris die italienische Oper dirigierte und unter anderem Beethovens „Fidelio" zum erstenmal zur Aufführung brachte) auch über Deutschlands Grenzen hinaus erstreckte. Unter ihm erhielt das Kölner städt. Orchester seine akademische Bildung, indem er ihm das Verständnis der Klassiker und feine Vortragsmanieren spielend beibrachte. Dabei besaß er eine unantastbare Autorität und war somit der berufenste Erzieher des Orchesters.

Die von seinem Vorgänger Dorn begründete „Rheinische Musikschule" erweiterte Hiller zu einem Konservatorium. In einer jener feuchtfröhlichen Nachsitzungen der Musikalischen Gesellschaft reifte unter seinem Regime der Plan, den alten Gürzenich zu einem glanzvollen Konzertsaal umzubauen. Am 17. November 1857 fand das erste Konzert, das Hiller mit der c moll-Symphonie von Beethoven beginnen ließ, in dem in neu erstandener Pracht erglänzenden Saale statt. Von nun an hießen die Konzerte kurzweg Gürzenich-Konzerte und das Orchester, das erheblich verstärkt wurde, Gürzenich-Orchester. In den 54 Jahren, die seitdem verflossen sind, hat das Gürzenich-Orchester unter Hiller, Wüllner und Steinbach sich zu einem der ersten deutschen Orchester emporgearbeitet.

Hiller hatte allerdings das Gürzenich-Orchester nie oder äußerst selten etwas von Berlioz, Liszt oder Wagner spielen lassen; war er doch einer der grimmigsten Hasser der „Zukunftsmusik" — das Wort ist in Köln geprägt worden. Beethovens „Neunte" und die „Missa solemnis" — das war für Hiller die ultima ratio, über die er nicht hinausging. Aber die Klassiker und Romantiker, die verstand er meisterlich zu interpretieren.

Allgemach wurde er etwas bequem und nahm zu an Leibesumfang, so daß er beim Dirigieren eine komische Figur machte. Er legte, geistig noch frisch, aber körperlich gebrochen, seine Aemter als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums 1884 nieder. Am 10. Mai 1885 starb Hiller in Köln.

Von den Kompositionen verschiedener Gattungen, deren er gegen zweihundert veröffentlichte (darunter vier deutsche Opern, zwei Oratorien, mehrere Kantaten und Kirchenwerke, drei Symphonien, sieben Ouvertüren, endlich kleinere Vokal- und Instrumentalsachen aller Art), hat nur ein Teil sich in der musikalischen Literatur zu behaupten gewußt; wenn es seinen Werken auch an Ideenreichtum und formaler Abrundung nicht mangelt, so können sie doch nicht als vollendete Kunstwerke gelten. Sehr verbreitet sind seine „Uebungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes".

Hiller schrieb auch eine elegante Feder, und seine im leichten Plauderton gehaltenen „gelegentlichen Aufsätze" wurden gerne gelesen. Die kranke Königin Olga von Württemberg, die sich seine geistvollen Schriften vorlesen ließ, fand diese so charmant, daß Hiller den Friedrichsorden erhielt, mit dem der persönliche Adel verbunden ist. Anerkennung verdient Hiller trotz seines einseitigen Standpunkts auch als Musikschriftsteller; seine während einer Reihe von Jahren für die „Kölnische Zeitung" geschriebenen Kritiken sind als Muster ihrer Gattung zu betrachten, und dieselbe stilistische Meisterschaft, derselbe fesselnde Reiz der Darstellung kennzeichnen seine selbständig erschienenen Werke: „Aus dem Tonleben unserer Zeit", „Ludwig van Beethoven", „Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen", „Musikalisches und Persönliches", „Briefe an eine Ungenannte", „Künstlerleben", „Goethes musikalisches Leben", „Erinnerungsblätter". *A. D.*

Zwei Jugendbriefe Ferdinand Hillers.

Mitgeteilt von GEORG RICHARD KRUSE (Berlin).

Es war ein gesegnetes Triennium für die deutsche Musik, das vor hundert Jahren eine ganze Reihe noch heute in ihren Werken fortlebender Tonmeister geboren werden ließ. Das Jahr 1809 schenkte uns Felix Mendelssohn, 1810 Robert Schumann und Otto Nicolai und 1811 Franz Liszt und Ferdinand Hiller. So verschieden an Persönlichkeit und künstlerischer Gestaltungsgabe, ist doch allen gemeinsam neben der musikalischen Meisterschaft das schriftstellerische Talent.

Ist Mendelssohn auch nicht mit selbständigen Arbeiten dieser Art hervorgetreten, so gehören doch seine Briefe, die mehrfach gesammelt wurden, zu den Perlen dieser Literatur. Schumann und Liszt freilich sind als Musikschriftsteller für ihre Zeit fast ebenso bedeutsam geworden wie als Tonkünstler. Nicolai, der selbst an der Textdichtung seiner „Lustigen Weiber" mitbeteiligt war, hat für Schumanns Neue Zeitschrift und die Wiener Musikzeitung größere Arbeiten geschrieben und war ebenfalls ein Briefschreiber comme il faut. Von Ferdinand Hiller endlich haben sich die Bücher und Schriften, die zwölf Bände umfassen, fast lebendiger erhalten, als seine zweihundert musikalischen Schöpfungen, so viel Graziöses und Liebenswürdiges sich auch darunter, namentlich in seinen Gesängen, Klavier- und Kammermusikwerken findet. Trotz der schlechten „Zensuren", die ihm in dem

so betitelten Artikel Richard Wagners dieser als Schriftsteller zuteil werden läßt, hatte Hiller einen großen Leserkreis gewonnen, und auch heute noch, wo seine Taten als Pianist, Dirigent und Lehrer nur noch in der Erinnerung fortleben, kann man seine geistreichen Plaudereien mit Interesse und Vergnügen lesen.

Von großem Reiz sind auch seine — ungedruckt gebliebenen — Briefe, aus denen hier zwei an seine Mutter gerichtete zum ersten Male veröffentlicht werden [1]. Der erste, in französischer Sprache geschriebene Brief vom Aachener Musikfest lautet in der Uebersetzung:

Montag d. 19. May 1834, 10 Uhr morgens.

Liebe Mutter!

Ich nehme an, daß du die beiden Briefe, die ich seither geschrieben habe, richtig erhalten hast und fahre fort in meinem Bericht über die Reise oder vielmehr den Aufenthalt. Sonnabend Abend fand die Generalprobe der Deborah statt. Man hatte mir einen ausgezeichneten Platz in einer der ersten Logen gegeben (denn die Konzerte werden im Theater abgehalten, das sehr hübsch ist) wo ich die Musik nach meiner Partitur verfolgte. In der Mitte der Probe kamen Fétis und sein Sohn, denen ich die Plätze neben mir anbot. Zum Schluß der Probe traf Mendelssohn direkt von Düsseldorf ein — wir freuten uns sehr uns wieder zu sehn, denn es verbinden uns viele Erinnerungen, Ansichten, Wünsche und im allgemeinen auch die Richtung unserer Arbeiten. Den Abend hatten wir wenig Zeit zum Plaudern, denn ich mußte mit meinem Bürgermeister im Elisabrunnen zu Abend essen, dem Kurhaus von Aachen und zugleich der Quelle, wo man das Mineralwasser trinkt (was ich noch nicht gekostet habe). Gestern verbrachten wir den ganzen Morgen zusammen, Felix, Chopin und ich, um Ries einen Besuch zu machen, spazieren zu gehen und zu plaudern. Du kannst dir nicht vorstellen, welch angenehmen Eindruck und welch tiefe Wirkung auf mich die Gesellschaft des jungen Mendelssohn macht.

Vor allem hat er so viel Talent und so viel Geist, daß man gar nicht anders kann als ihm gut sein.

Chopin und ich speisten zu Mittag bei meinem Wirt, wir aßen viel und gut, aber es war ein wenig patriarchalisch, lang und langsam und im ganzen recht langweilig. Nach Tische gingen wir auf den Ludwigsberg (Lousberg) — das ist in Wirklichkeit der G i p f e l des Ruhms und der Schönheit dieser Stadt — man hört auch von nichts anderem sprechen. In der Tat man muß gestehen, die Aussicht dort ist wundervoll — zu Füßen hat man die ganze Stadt und nach allen Seiten hin kleine Gebirgszüge und Täler, mit frischem Grün reich bedeckt, liebliche Dörfer, Alleen, einige Ruinen usw.

Es ist eine echt deutsche Landschaft, nicht pittoresk, aber ruhig, lieblich und hübsch. — Gestern Abend war die Aufführung der Deborah. Man hatte uns (Felix, Chopin und mir) Plätze in einer ausgezeichneten Loge mit Mad. Ries und andern Damen gegeben. Der Anblick des Saales war prächtig — viel feine Welt, vor allem Damen und sehr schöne Toiletten, wenigstens für jemand, der wie ich nicht allzu sehr darauf achtet. Sehr imposant erschien die Bühne durch die Zahl der Mitwirkenden, denn es waren deren an 500. Du wirst mir glauben, daß ich ganz Ohr war, aber ich hatte auch allen Grund, zufrieden zu sein, mit den andern und mit mir, denn die Ausführung der Chöre vor allem war ausgezeichnet und die Instrumentation schien uns dreien sehr gut.

Und da wir doch gewiß Leute sind, die etwas davon verstehen, genügt das wohl. Uebrigens machte man uns viel Komplimente von allen Seiten. Nach dem Konzert soupierten wir alle drei sehr ermüdet nach so vielem Sprechen, Laufen und Hören. Ich habe lange in den Morgen hinein geschlafen — jetzt komme ich von der Probe, wohin ich nur gegangen bin um meinen Freunden zu sagen, daß sie mich hier im Zimmer Chopins treffen sollen nach einer kleinen Stunde, die ich dazu angewendet habe, an Joseph, an M. Berg in Straßburg (um Plätze für uns) und an dich zu schreiben. Du weißt jetzt alles bis zu diesem Augenblick. Ich hoffe morgen von dir einen Brief mit ähnlichen Details zu erhalten — die Post hat mir heut nichts gebracht.

Dein Ferdinand.

— —

Jetzt gehen wir zu mir, wo ich ein Streichersches Klavier gefunden habe; wir machen ganz unter uns Musik und spielen uns natürlich unsere neuen Kompositionen vor, kein anderer Hörer wird zugelassen. Chopin, der dir tausend Grüße sendet, ist sehr eigensinnig, er spielt niemandem etwas vor.

Madame Regina Hiller
17 rue St. Florentin
Paris.

(Hiller schreibt das vom Aachener Musikfest, das unter der Leitung von Ferd. Ries (1784—1834), dem städtischen Musikdirektor, Beethovens Schüler und Biograph, stattfand. Persönlich beteiligt, indem er zu Händels „Deborah" die Instrumentation ergänzt und den Text ins Deutsche übersetzt hatte, reiste Hiller mit Chopin zusammen von Paris nach Aachen, wo dann auch Mendelssohn eintraf. — Joseph ist Hillers Bruder.

Der zweite Brief sei — auszugsweise — im Original gebracht, da eine Uebersetzung die sprachlichen Reize nur mangelhaft wiedergeben könnte.)

Lundi le 26 May 1834

Chère maman!

— —

Pour les compliments gracieux de tant de personnes gracieuses je te remercie avec toute la grâce dont je suis capable (ce qui ne veut pas dire grand'chose malheureusement), Chopin et moi nous étions enchantés tous les deux. — — — Je n'écrirais dont plus un s e u l m o t du tout ce qui concerne les détails de notre v o l en Allemagne, car c'est comme cela qu'il faut nommer le voyage le plus beau, le plus riche, le plus varié, le plus poétique, le plus favorisé, le plus incroyable, le plus inconcevable, le plus admirable, le plus étonnant, le plus fantastique, le plus etc. etc. etc. qui ait été fait depuis la naissance de Methusalem jusqu'à la mort de Lafayette.

— —

Tu voudrais savoir d'où je viens, où je vais, tu voudrais être sûr surtout de gagner ton pari — 'n'est ce pas? rien! pas un mot! je joue un peu le bon dieu, je m'enveloppe de mystère, je couvre tout d'un voile impénetrable, et je ne répondrais que quand le grand jour sera venu!! Mais alors je parlerais! et mes paroles seront comme la rosée qui tombe dans les vallées de l'Inde et comme les foudres qui roulent dans les alpes, et comme la cascade du Niagara et comme les cours du Rhin! Elles f l û t e r o n t, elles c l a r i n e t t e r o n t, elles c o r n e r o n t, elles b a s s e r o n t, cela sera une simphonie comme Beethoven n'en a pas fait, un poême plus grand que le Dante, et un tableau plus beau que les tableaux futurs de Lemann, et une conception plus immense que le dôme de Cologne. Mais maintenant, epuisé de penser et d'écrire, il faut absolument que je mange deux côtelettes aux pommes de terre avant de continuer. Après le déjeuner cela sera plus beau encore.

P e n d a n t.

Je me suis trompé — ce sont des beefsteaks et non des côtelettes que Chopin a commandé — les pommes de terre surtout sont d é l i c i e u s e s et le R ü d e s h e i m e r nous e n c h a n t e depuis plusieurs jours pour ne pas en dire d'avantage —

A p r è s.

je te demande sincèrement pardon des bêtises atroces dont cette lettre est remplie — — — — — — — — — — —

(Die Erwähnung Lafayettes, des französischen Generals und Politikers, erklärt sich dadurch, daß dieser wenige Tage vorher, am 20. Mai, gestorben und sein Name in aller Munde war. „Lemann", von dessen künftigen Gemälden Hiller spricht, ist der nachmals berühmte Historienmaler Heinrich Lehmann (geb. 1814) aus Kiel, Schüler von Ingres in Paris; 1835 stellte er im Salon seinen „Tobias mit dem Engel" aus.)

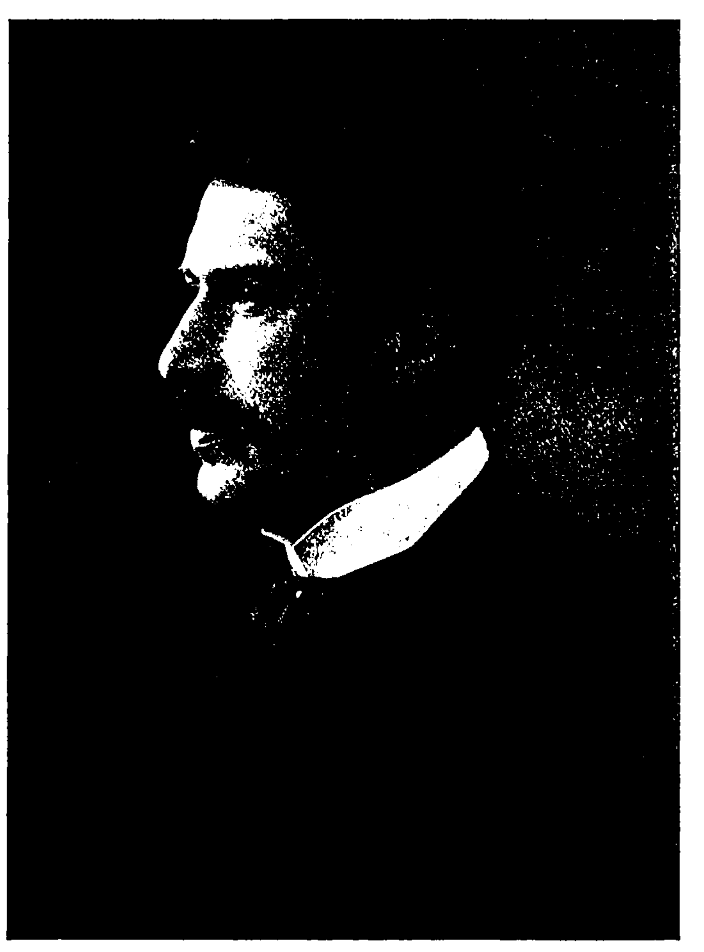
Vom Stuttgarter Konservatorium.

WENN wir heute von den Einweihungsfeierlichkeiten im neuen Heim des Königl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart eingehender berichten, so geschieht das nicht bloß deshalb, weil bedeutungsvollere musikalische Vorgänge in der schwäbischen Residenz für die hier erscheinende „N. M.-Z." immerhin mehr Veranlassung zur Berücksichtigung geben, als etwa die gleichen in anderen Städten. Es geschieht auch deshalb, weil das Stuttgarter Konservatorium als eine der im modernen Sinne geleiteten Anstalten zu bezeichnen ist, und zwar in erster Linie infolge der Initiative des jetzigen Direktors *Max Pauer*. (Er war z. B. der erste, der Jaques-Dalcrozes rhythmische Gymnastik an einem deutschen Konservatorium einführte; auch die Berufung des Reger-Schülers Joseph Haas als Theorielehrer ist von Bedeutung.) Zur Zeit als *Max Schillings* nach Stuttgart kam und damit eine neue Aera in unserem Musikleben begann, trat auch der bis dahin nur als Pianist rühmlich bekannte Pauer auf den Plan, um auf seinem Gebiete, als Direktor, Organisator, Lehrer am Konservatorium im neuzeitlichen Sinne zu wirken und so mit Schillings Hand in Hand zu gehen. Seine Stellung als Direktor der Anstalt scheint uns sehr bedeutungsvoll; wir dürfen es mit Recht von ihm erwarten, daß er den früheren Ruf der Anstalt erneuert, vergrößert. Die Feierlichkeiten (am 4., 5. und 8. November) zur Einweihung des F e s t s a a l s, dessen Vollendung die Bauten im neuen prächtigen Heim als Schlußstein krönte, waren ein äußeres Merkmal der beginnenden Aera. Mögen sie das günstige Vorzeichen für eine reiche, segensvolle Entwicklung sein!

[1] Sie sind im Besitz von Ferdinand Hillers Enkel, dem nach Mendelssohn getauften Felix Hiller, der in Berlin lebt und auch schon mit mehreren Kompositionen an die Oeffentlichkeit getreten ist.

Der erste Einweihungstag sah eine glänzende Versammlung, der unser die Kunst so außerordentlich förderndes Königspaar und weitere Mitglieder des Königlichen Hauses anwohnten. Außerdem die Staatsminister, die Spitzen der Behörden, der Kunst, Vorstände und Leiter der bedeutenderen Musik- und Gesangvereine von Stuttgart und den größeren Städten des Landes, wie die Seminarmusiklehrer Württembergs, ferner die Vertreter der Presse und der Kritik.

Der neue, 516 Personen fassende Saal (eine Schöpfung von Oberbaurat L. Eisenlohr und Architekt O. Pfennig) macht einen prächtigen, dabei vornehmen, zugleich anheimelnden Eindruck. Man fühlt sich wohl darin und er entspricht den Forderungen an Räume, in denen man Kunst genießen will. Eröffnet wurde das erste Konzert mit einem schwungvollen, belebten und klangreichen, dem Konservatorium zur Einweihung gewidmeten Stück von Prof. *J. A. Mayer* (Lehrer der Anstalt): „Hymnus an die Tonkunst" für Chor, Orchester und Orgel, den der Konservatoriumschor und das aus Lehrern und Schülern zusammengesetzte Orchester der Anstalt unter Pauers anfeuernder Leitung vorzüglich vortrug. Auch für die folgenden beiden Solovorträge hatten sich Lehrer des Konservatoriums zur Verfügung gestellt. Prof. Heinrich Lang trug eine prächtige Sonate (in d moll) eigener Komposition für Orgel vor. Es war ein Genuß, den namhaften Organisten auf einer modernen Orgel (erbaut von Walcker in Ludwigsburg mit 73 Registern auf 4 Manualen) spielen zu hören. Langs Registrierung brachte die Fülle der Klangwirkungen eines solchen Instruments zur vollen Wirkung. Namentlich interessierte auch das schöne Fernwerk, wenn vielleicht auch der eigenartige ätherische Eindruck erst in den Räumen einer Kirche erzielt werden kann. Prof. Karl Wendling spielte das Violinkonzert von Brahms mit dem ihm eigenen hinreißenden Temperament und der ganzen Schönheit seines bezaubernden Tons. Händels jubelndes Hallelujah aus dem „Messias" schloß die Feier, die den allgemeinen Beifall der Anwesenden fand. Das Orchester verdient, wie der Chor, unter Pauers sehr geschickter Direktion Anerkennung. Was die Akustik betrifft, so schien es, als reiche der Saal für größere Klangmassen nicht ganz aus. Auch in der Kammermusikaufführung hatte ich nicht den gleich günstigen Allgemeineindruck. Während die menschliche Stimme im neuen Saal sich sehr schön entfaltete, hat der Klavierklang zu leiden, besonders im Forte und im reicheren polyphonen Satz. Man spürt gleichsam das Material des Raumes: Stein! Den Streichern scheint die Akustik wieder günstiger zu sein. Das sind erste Eindrücke, die natürlich nicht den Anspruch auf allgemein Gültiges machen. Das Thema ist zu heikel, als daß man es sogleich beantworten könnte. Der neue Saal ist aber für intimere Konzerte so schön und geeignet, daß er auch nach der Seite der Akustik hin das möglichst Vollkommene bieten sollte. Hier werden die Erfahrungen der Zukunft die endgültige Antwort geben. Die Aufführungen durch die Herren Max Pauer (c moll-Sonate op. 111), Otto Freytag (Liederkreis an die ferne Geliebte), Wendling, Seitz, Benzinger (d moll-Trio von Schumann) gaben einen neuen Beweis für die hohen Qualitäten der Lehrenden am Stuttgarter Konservatorium, wie das Schülerkonzert, das die dreitägige Festlichkeit beschloß, die diesen Qualitäten entsprechenden künstlerischen Ergebnisse zum Teil bezeugte.



Professor MAX VON PAUER
Direktor des Königl. Konservatoriums in Stuttgart.

Der aus Anlaß der Einweihungsfeierlichkeiten erschienenen Festschrift entnehmen wir folgendes: „Das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart führt seine Gründung auf das Jahr 1857 zurück. Am 15. April dieses Jahres, dem Eröffnungstag der „Stuttgarter Musikschule", harrten 60 Schüler der Unterweisung ihrer elf Lehrer, aus denen damals das Unterrichtskollegium bestand. Am Tage des 50jährigen Jubiläums stand einer Zahl von 44 Lehrern eine solche von 568 Schülern gegenüber. Aus bescheidenen Anfängen hatte sich nach und nach die musikalische Erziehungsanstalt entwickelt und einen weit über das engere Vaterland hinausgehenden Ruf erworben, auch im Auslande, das Hunderte von Zöglingen nach Stuttgart sandte. Wenn die Unterrichts- und Bildungsstätten in der schwäbischen Residenz allseitig rühmend genannt werden, so gilt dies in erster Linie auch von dem Königl. Konservatorium für Musik. Anfänglich ein rein privates Unternehmen, an dessen Zustandekommen der unvergeßliche Immanuel Faißt und der bekannte Klavierpädagoge Siegmund Lebert besonderes Verdienst hatten, wurde das Konservatorium später zu einem Königlichen, vom württembergischen Staat und der Stadt Stuttgart subventionierten Institut.

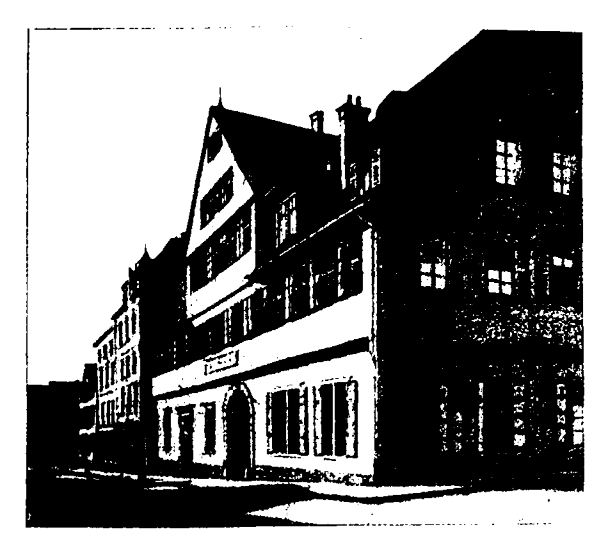
Die bei der Gründung bezogenen Räume (oberstes Stockwerk des Hauses Eberhardstraße 1) konnten schon bald den Ansprüchen nicht mehr genügen, und es mußte im Juli 1860 die Uebersiedlung in das Haus Langestraße 51 erfolgen. Dieses — das ehrwürdige alte „Landhaus" — blieb sodann bis Weihnachten 1910 die Heimstätte des erstaunlich rasch aufblühenden Konservatoriums. Obwohl in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Aufbau eines Stockwerks dem damals schon sich fühlbar machenden Platzmangel abgeholfen worden war, mußte man sich doch nochmals zum Verlassen des liebgewordenen Hauses entschließen. Seit Januar 1911 befindet sich nun das Königl. Konservatorium am Urbanplatz, in einem für die Zwecke der Schule eigens umgebauten modernen Prachtbau. Dadurch ist die musikalische Lehrstätte Stuttgarts in die nächste Nähe der ihr verwandten Kunstinstitute, des Königl. Opern- und Schauspielhauses sowie der Königl. Akademie der Künste gerückt. Mit seinem neu erstellten Saalbau, inmitten eines freien Platzes mit herrlicher Aussicht, umgeben von eigenen Gartenanlagen stellt das Konservatorium ein Anwesen dar, das den schönsten Schulgebäuden ebenbürtig zur Seite steht, ja in bezug auf gesunde Lage und landschaftliche Schönheit von keinem anderen erreicht werden wird.

Der Hauptbau enthält außer den Räumen für den Direktor und das Lehrpersonal noch 32 Unterrichtszimmer. Der Konzertsaal faßt 516 Personen; eine Zierde desselben bildet die von Walcker erbaute Orgel, das Geschenk des Geh. Hofrats Dr. v. Sieglin. Zwei kleinere Orgeln haben in den Lehrzimmern ihren Platz gefunden; sämtliche drei Werke haben elektrische Triebkraft.

Einen besonderen Wert legt das Konservatorium auf die gründliche gesamtmusikalische Bildung seiner Schüler, entsprechend der heutzutage immer mehr sich steigernden Anforderungen an den ausübenden Künstler, Lehrer und Musiker. Das goldene Wort Robert Schumanns, daß der Lehrer die ihm anvertrauten jungen Kräfte nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für die Zukunft heranzubilden trachten muß, wird für alle Zeiten Gültigkeit haben."



Mainz. Im Anfange der Saison war „Der Rosenkavalier". Die Mainzer sind auf ihn anscheinend sehr gut gestimmt. Frl. *Lautenbacher* gab eine in Gesang und Spiel sehr tüchtige Feldmarschallin ab, ebenso zeigten sich in gutem Lichte Frl. *Puchmayer* als Oktavian und Frl. *Alfermann* als Sophie. Herr *Wilh. Boel* als „Ochs auf Lerchenau" tat seine Schuldig-



Das alte Stuttgarter Konservatorium, ehemals „Landhaus".

keit. „Die Zauberflöte" war von Kapellmeister *Strauß* wie herausgezaubert. Er hat sich als Mozart-Dirigent bewährt. Die heitere Muse war ferner durch Lortzings unverwüstlichen „Zar und Zimmermann" vertreten. „Schweres Geschütz" wurde aufgefahren mit Meyerbeers „Hugenotten", Wagners „Tannhäuser" und „Siegfried". Den Oberbefehl über alle drei hatte Kapellmeister *Gorter*. — Die Konzertsaison wurde eingeleitet durch ein Symphoniekonzert der städt. Kapelle unter Gorters künstlerischer Direktion. Im B-dur-Klavierkonzert von Brahms glänzte als Solistin *Elly Ney* mit ihrer bewundernswerten Technik und ihrem fühlbaren Temperament. Sie ist auf dem Klavier eine Künstlerin par excellence. Als Erstaufführung für Mainz galt *Friedrich Gernsheims* „Tondichtung zu einem Drama", welche in ihrem musikalischen Aufbau, in ihrer Instrumentation und musikalischen Erfindung allgemeines Interesse und Beifall fand. *Ludwig Weiß.*

Graz. Im Opernhause ist Massenets Mirakel „Der Gaukler unserer lieben Frau" aufgeführt worden und hat unter der Spielleitung *Julius Grevenbergs* und unter der musikalischen Führung von Kapellmeister *Seitz* einen tiefen Eindruck gemacht. Besonders wirkte nach den undramatischen, fast langweiligen ersten Akten mit ihren gregorianischen Psalmodien der letzte Aufzug mit der Mystik des Wunders. Hier leuchtet und blüht das Orchester in echt Massenetschem Bardenglanze! Die Wirkung des „Mirakels" wird erhöht, wenn man es nicht als Oper, sondern von dem Standpunkte eines mittelalterlichen Mysterienspieles auffaßt. — Die leidige Konzertorchesterfrage, die seit einigen Jahrzehnten die Grazer Kunstkreise beschäftigt, scheint dank dem ungemein opferwilligen Entgegenkommen Theaterdirektor Julius Grevenbergs der Lösung nahegerückt. Zum ersten Male ist es dem Opernorchester möglich gemacht, mit symphonischen Konzerten selbständig hervorzutreten und sich überhaupt entsprechend im Konzertsaale zu betätigen. Es wird bereits die Gründung eines philharmonischen Vereins vorbereitet. Das erste Symphoniekonzert des Opernorchesters hat unter Kapellmeister *Posa* stattgefunden und einen schönen Erfolg gehabt. *J. Sch.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Bayreuther Bühnenfestspiele* des Sommers 1912 werden in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August stattfinden und sieben Vorstellungen des „Parsifal", fünf der „Meistersinger von Nürnberg" und zwei des „Rings des Nibelungen" bringen. Als Aufführungstage sind vorgesehen: für den „Parsifal" der 23. Juli, 1., 4., 7.; 8., 11. und 20. August. für die „Meistersinger" der 22. und 31. Juli, 5., 12. und 19. August. für den „Ring" die Tage vom 25. bis 28. Juli und vom 14. bis 17. August. Der Preis der Eintrittskarten, der seit 1876 20 M. am Abend betrug, ist jetzt erhöht worden und beträgt jetzt für den numerierten Sitzplatz für jeden Abend 25 M., für einen „Ring"-Zyklus 100 M.

— In *Stuttgart* hat Hermann Stephanis (am Dessauer Hoftheater zur Uraufführung gebrachte) Neubearbeitung von Webers „Euryanthe" eine erfolgreiche Aufführung erlebt. Die Bearbeitung ist in der von Wilhelm Kleefeld herausgegebenen Schlesingerschen „Opernrenaissance" erschienen.

— In Halle hat eine „Parsifal"-Aufführung durch den Verein „Sang und Klang" stattgefunden, die sich zu einem musikalischen Ereignis ersten Ranges gestaltete. Es handelte sich um eine konzertmäßige Wiedergabe der vom Hause Wahnfried freigegebenen Szenen des ersten und dritten Aufzuges (Abendmahlsfeier, Karfreitagszauber, Titurels Totenfeier), zu denen noch ergänzend das Vorspiel hinzutrat. Der unter Mörikes Leitung gegebenen Aufführung folgte eine zweite. *Kl.*

— „Der Waldschratt" ist der Titel einer neuen, von *Hans Sommer* komponierten Oper, zu der Eberhard König das Buch verfaßt hat. Die Uraufführungen des Werkes sollen im Braunschweiger Hoftheater und im Bremer Stadttheater stattfinden.

— *Felix Weingartner* ist damit beschäftigt, eine textliche und musikalische Neubearbeitung von Webers „Oberon" vorzunehmen. Das Werk soll den Charakter des Märchensingspiels mit Dialog behalten und nicht, wie das von anderen Bearbeitern versucht worden ist, in eine große Oper umgestaltet werden. Diese Neubearbeitung soll unter Weingartners Leitung am Stadttheater in Hamburg zum ersten Male in Szene gehen.

— Von einer neuen Oper *Siegfried Wagners* wird berichtet; sie betitelt sich „Schwarzschwanenheim" und soll inhaltlich seiner Oper „Kobold" ähneln.

— Die Operette „Die moderne Eva" von Gilbert geht am ersten Weihnachtsfeiertag an fünfzig deutschen Bühnen zum ersten Male in Szene. Welch ein köstliches Weihnachtsgeschenk für das deutsche Volk, bemerkt dazu treffend das „Berliner Tageblatt".

— Von *Richard Strauß* sollen vom 20. November bis 5. Dezember im Haag „Salome" und „Elektra" je einmal und der „Rosenkavalier" zweimal mit Mitgliedern der Münchner, Wiener und Dresdner Hofopern aufgeführt werden. Die Aufführungen werden von Strauß dirigiert und von Prof. Anton Fuchs (München) inszeniert werden. An den Zwischenabenden wird unter Leitung von Richard Strauß eine Reihe seiner bedeutendsten Orchesterwerke zur Aufführung gebracht werden.

— An der Budapester Oper ist seit 20 Jahren zum erstenmal deutsch gesungen worden. Ein ministerieller Erlaß hat es jetzt gestattet, daß deutsche Opern in der Sprache gesungen werden, in der sie komponiert worden sind. Andere Sprachen waren erlaubt, die deutsche boykottiert. Eine herrliche Kulturtat, und Liszt und Deutschland?

*

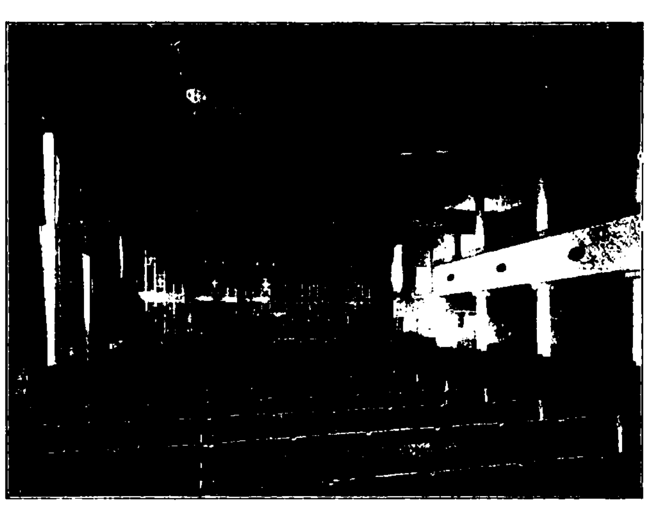
— Der 100. Geburtstag *Liszts* ist in der ganzen musikalischen Welt gefeiert worden. Die bedeutendsten Feiern waren die des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Heidelberg und die in Budapest. Von den vielen anderen sei noch die in Weimar besonders genannt. In der Hauptstadt Mexiko hat Ludwig Heß auf seinem Triumphzug durch Amerika das Tenorsolo in der Faust-Symphonie spanisch gesungen.

— Wie man uns aus Berlin schreibt, hat auch das Lessing-Museum, das jeden Donnerstag abend literargeschichtliche und musikalische Vorträge veranstaltet, die beiden Tonkünstler, die im Oktober hundertjährig wurden, gefeiert. Der *Liszt-Abend* brachte eine Gedenkrede von Max Chop, Klaviervorträge seiner Gattin, der Hofpianistin Céleste Chop-Groenevelt, und Lieder des Meisters, gesungen von Fanny Opfer. Der 26. Oktober war *Ferdinand Hiller* gewidmet. Georg Richard Kruse schilderte den Menschen und Künstler, Xaver Bunte spielte ein Impromptu und das Dudelsackstücklein und Elisabeth Müller-Osten sang das „Gebet".

— Das *Zweite deutsche Brahms-Fest*, unter dem Protektorat des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen, findet nunmehr definitiv in den Tagen vom 1. bis 4. Juni 1912 in Wiesbaden statt.

— Ludwig van Beethovens von Fritz Stein in Jena aufgefundene Jugendsymphonie ist bereits von Prof. Max Reger für Meiningen, Kapellmeister A. Siloti für St. Petersburg und Moskau und Prof. Hans Winderstein für Leipzig zur Erstaufführung erworben worden. Die Symphonie wird demnächst bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

— Die „Hallesche Singakademie" zu Halle a. S. (Leitung: *Willi Wurfschmidt*) kündigt für den Winter u. a. an: Bach-Konzert



Der Konzertsaal des neuen Stuttgarter Konservatoriums.

mit Max Reger und Philipp Wolfrum als Solisten, „Christus“ von Liszt (erste vollständige Aufführung in Halle). *Kl.*

— In Barmen tritt der „Volkschor-Konzertverein“ in ein neues Stadium. Es ist der Vereinsleitung gelungen, ein eigenes Orchester zu schaffen, das sich aus 42 Musikern zusammensetzt und bei den großen Stadthallenkonzerten auf die Stärke von 60 Mann gebracht werden soll. Der Verein hat für diesen Winter sechs Konzerte unter Leitung des Musikdirektors *Inderau* vorgesehen. Das Programm verzeichnet unter anderem „Judas Makkabäus“, „Fausts Verdammung“, Jul. Weißmanns Kantate „Macht hoch die Tür“ (Uraufführung), den 13. Psalm für Sopransolo, Chor, Orchester und Orgel von Inderau, Liszts Faust-Symphonie, Straußens „Tod und Verklärung“.

— Der Musikverein zu Bochum (Leitung Kgl. Musikdirektor *Arno Schütze*) bringt in Abonnementskonzerten und Kammermusikabenden unter anderem folgende Werke: Symphonie zu Dantes Divina commedia für Orchester und Frauenchor von Liszt; E. W. Degner: Serenade; Fr. Gernsheim: Zu einem Drama; Rich. Strauß: Tod und Verklärung; G. Mahler: Kindertotenlieder für Alt-Soli und Orchester; Ant. Bruckner: Große Messe f moll; Max Reger: Sonate für Cello und Klavier op. 116. Lieder. Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere. (Klavier: Hofrat Professor Dr. Reger, Kgl. Musikdirektor Arno Schütze.)

— In Plauen i. V. hat der Männergesangverein „Ressource“ unter Leitung Walter Dosts einen Hutter-Abend veranstaltet und dabei dessen „Coriolan“ aufgeführt. — In der Lutherkirche brachte Kantor Hammerschmidt eine Messe in c moll für gemischten Chor a cappella und Soloquartett von *Hugo Müller* zur Aufführung. Das Werk ist ziemlich schwierig, lohnt aber durch seinen Wert die aufgewandte Mühe reichlich. — Das erste Konzertvereinskonzert (Musikdirektor Werner mit dem Stadtorchester) brachte unter Mitwirkung des „Leipziger Trios“ (Wollgandt, Klengel, Weinreich) einen hervorragenden historischen Abend: Bach: Konzert in D für Violine, Flöte (Flötist: Schulz), Klavier mit Orchester; Stamitz: Symphonie in D; Haydn: Violoncello-Konzert; Beethoven: Konzert für Violine, Violoncello und Klavier mit Orchester.

— *Franz v. Vecsey* wird in seinen Konzerten dieses Winters wiederum einige ganz neue Konzertstücke für Violine zum ersten Male zum Vortrag bringen, unter anderem das soeben vollendete zweite Violinkonzert von Paul Juon. Die Uraufführung findet am 11. November in Berlin im Beethoven-Saal statt, bald darauf wird in London eine Wiederholung folgen.

— In Paris ist im Konzert Lamoureux von Chevillard die vierte Symphonie in C dur von *Guy Ropartz*, dem Direktor des Konservatoriums von Nancy, aufgeführt worden.



— *Die Musik an den Universitäten.* Zur Förderung der kirchenmusikalischen Aufgaben soll an der Universität *Halle a. S.* eine ordentliche Professur für Musik (außer der bereits bestehenden, die Prof. Dr. Herm. Abert inne hat) eingerichtet werden. Die in Merseburg zusammengetretene Provinzialsynode befaßte sich mit der Materie und kam zu dem einstimmigen Beschluß, bei der Regierung über diese von der theologischen Fakultät Halle übrigens schon wiederholt befürwortete Einrichtung vorstellig zu werden. Der Antragsteller war der bekannte Oberbürgermeister a. D. *Schneider* (Magdeburg). *Kl.*

— *Musiklehrerinnenseminar.* Von der *Musikgruppe Berlin* E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen, Zweigverein des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) ist ein Seminar gegründet worden, das den Zweck hat, angehenden Musiklehrerinnen eine gründliche, theoretische und praktische Berufsbildung zu geben. Das Seminar ist in drei Abteilungen geteilt, eine für Schulgesanglehrerinnen, worin für die kürzlich festgelegte staatliche Prüfung vorbereitet wird, und je eine für Klavier- und Violinlehrerinnen. In diesen Abteilungen soll Schülerinnen von Privatlehrern und kleinen Musikschulen, die kein eigenes Seminar haben, Gelegenheit gegeben werden, die für den Lehrberuf unentbehrliche pädagogische und musikwissenschaftliche Bildung zu erwerben, woraufhin sie sich der Prüfung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen unterziehen können. Eine Konkurrenz mit Privatlehrern und Konservatorien soll streng vermieden werden. (Eine Adresse der Ortsgruppe Berlin zu erforschen ist uns erst nach längeren Bemühungen gelungen: Frau Lilly van Roy-Höhnen, Berlin W. 62, Lutherstr. 30 III.)

— *Von den Theatern.* Kapellmeister Márkus ist aus dem Verbande der Königl. ungarischen Oper ausgetreten und eröffnet im Dezember in *Budapest* das zweite Opernhaus Ungarns: die Volksoper. Es wird das größte und billigste Theater der Hauptstadt werden und 3000 Personen fassen. — In *Bremerhaven* ist das neue Stadttheater unter Leitung von Direktor Burchard (früher Bremen) eröffnet worden.

— *Sängerwettstreite.* Aus Köln wird berichtet: In einer von etwa 300 Delegierten besuchten Versammlung des „Rheinischen Sängerbundes“, der 10 000 Sänger umfaßt, ist nach einem das Unwesen der Gesangwettstreite geißelnden Vortrag des Bundesschriftführers Liebenstund beschlossen worden, Ein-



Das neue Stuttgarter Königl. Konservatorium mit dem Anbau des Konzertsaales.

gaben an die Behörden und die höchsten Stellen des Reiches zu richten, worin diese gebeten werden, von der Stiftung von Ehrenpreisen für Gesangwettstreite vorläufig Abstand zu nehmen. Ferner soll in diesen Eingaben darauf hingewirkt werden, die Frage der Berechtigung zur Stiftung eines Fürstenpreises von einer Rückfrage bei dem Bunde abhängig zu machen.

— *Stiftung*. Der hochverdiente Dresdner Musiker Professor *Bertrand Roth* hat zum 100. Geburtstage Liszts der Großh. Musikschule in Weimar eine Stiftung von 4000 M. überwiesen, von deren Zinsen alljährlich die beste pianistische Schülerleistung ausgezeichnet werden soll.

— *Preisausschreiben*. Der Neuenahrer Männerchor, Mitglied des Rheinischen Sängerbundes, hat für eine Dichtung zu einem volkstümlichen Ahrlied ein Preisausschreiben erlassen. Die Bedingungen zu diesem Wettbewerb können vom Verein kostenfrei bezogen werden; die Einsendung der Dichtungen hat bis zum 1. Januar 1912 zu erfolgen. Auf die bestgeeignete Dichtung ist ein Preis von 100 Flaschen besten Ahrweins ausgesetzt.

— *Preiserteilung*. Das diesjährige Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem Studierenden der Königl. akademischen Meisterschule des Prof.



Rückseite des Stuttgarter Konservatoriums mit Gartenanlagen.

Dr. Humperdinck (Berlin), Reichsfreiherrn *Clemens Droste zu Vischering-Padtberg*, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde dem Studierenden der Berliner Königl. Hochschule, Pianisten *Paul Scholz* zuerkannt.

* * *

Personalnachrichten.

— Der Komponist *August Bungert* in Leutesdorf a. Rh. ist vom preußischen Kultusminister zum Professor ernannt worden.

— Dem Königlichen Musikdirektor Dr. *Johann Haym* in Elberfeld ist der Professortitel verliehen worden.

— *Frieda Hempel* vom Königl. Opernhaus in Berlin ist zur königl. preußischen Kammersängerin ernannt worden.

— Der Holländer *Hendrik Rynbergen* ist als erster Konzertmeister an das Frankfurter Opernhaus an Stelle des Konzertmeisters Alfred Heß verpflichtet worden.

— *Arnold Schönberg* hat nunmehr seine künstlerische Tätigkeit von Wien nach Berlin verlegt und wird eine Reihe von Vorträgen über Aesthetik und Kompositionslehre im Saal des Sternschen Konservatoriums halten.

— Zum Dirigenten des Philharmonischen Orchesters in Koblenz (für den Sommer zugleich Kurorchester in Bad Ems) ist Kapellmeister *Walter Blume* in München gewählt worden.

— In Kaiserslautern ist der königl. Seminarlehrer *Trautner* gestorben. Er war 23 Jahre an der Lehrerbildungsanstalt tätig, erteilte außerdem den Gesangunterricht an dem human. Gymnasium und war amtlicher Orgelexperte und Glockenprüfer.

— Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist in Leipzig der bekannte Musikkritiker *Artur Smolian* infolge eines Schlaganfalles gestorben. Smolian war am 3. Dezember 1856 in Riga geboren. In München hatte Smolian bei Rheinberger, Wüllner und Barmann studiert. Er war dann Theaterkapellmeister in Berlin, Basel und Stettin (1879—1882), war später in Leipzig, Wiesbaden und Karlsruhe als Lehrer und Kritiker tätig und kehrte 1901 nach Leipzig zurück, wo er als Musikkritiker und Schriftsteller eine reiche Tätigkeit entfaltete.

Besprechungen.

Kontrapunktisches.

Der Verlag *Oertel* in Hannover hat in seiner Sammlung praktischer Lehrbücher als 25. Band eine von dem Krefelder Konservatoriumsdirektor *Karl Pieper* verfaßte praktische Anleitung zum *Kontrapunktieren* (Aufgabenbuch mit vielen ausführlichen Beispielen (Preis 3 M., geb. 4 M.) herausgegeben. Die Anlage des sehr empfehlenswerten Buches zeugt von einem aus praktischer Erfahrung gewonnenen methodischen Geschick. Wesentlich fördernd für das Verständnis namentlich des Autodidakten sind die aus den Notenbeispielen abgeleiteten Merksätze. Zahlreiche Aufgaben geben Gelegenheit zu planmäßiger Arbeit. Sämtliche Beispiele sind, was ebenfalls als Vorzug hervorgehoben sein soll, im Violin- und Baßschlüssel notiert. Das dem Meister Reger gewidmete Buch geht vom zwei-, drei- und vierstimmigen Kontrapunkt über zur freien Imitation, zum fünf-, sechs- und achtstimmigen Satz, dann zum doppelten Kontrapunkt. Eingehend behandelt sind in den beiden letzten Abteilungen der Kanon, die einfache und die Doppelfuge (im Instrumental- wie im Vokalsatz).

Wer sich zu kontrapunktischem, d. h. melodischem Denken erziehen lassen will, dem sei ferner empfohlen: *Bernhard Scholz*, Lehre vom *Kontrapunkt* und den *Nachahmungen* (Lehrgang an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.). Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Preis 3 M.

Mit folgenden theoretischen Schriften sei an den verdienstvollen Pädagogen und Komponisten *Cyrill Kistler* erinnert (System Rheinberger-Kistler): 1. Band: Harmonielehre. Preis 3.60 M. 2. Band: Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge nebst dem drei- und zweistimmigen Satz. Preis 3 M. 3. Band: Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die drei- und zweistimmige Fuge. Preis 3 M. 4. Band: Der drei- und mehrfache Kontrapunkt. Die drei- und mehrfache Fuge. Der Kanon. Preis 3 M. Grundsatz Kistlers: „Man lernt nur an Beispielen." Verlag C. F. Schmidt, Heilbronn. *M. Koch.*

Klavier- und Violinmusik.

L. Hinzpeter, op. 17: *Gavotte*. 1.50 M. (m.) Verlag Pabst, Leipzig. Ein vornehmes, gehaltvolles, formgewandtes und rhythmisch mitreißendes Stück, im ersten Teil mehr Charakterstück, im Dur-Trio rauschend und wohlklangschwelgend.

R. Stöhr: Märchen. 1.50 M. (m.—s.) Verlag Pabst. Ein feinsinniges Charakterstück, besonders im Mittelsatz gedankenreich. Das Titelblatt ist sehr hübsch.

Sigfrid Karg-Elert: 10 poetische Bagatellen. Heft I: No. 1—6, Heft II: No. 7—10. 2 M. (m.) No. 1 und 7 auch einzeln à 60—80 Pf. Verlag Simon, Berlin. (Mit wertvollen pädagogischen Bemerkungen über Vortrag, Fingersatz und Pedalbenützung.) Die Stücke verfolgen eine instruktive Tendenz, haben aber hoch zu schätzenden inneren Wert, sind gedankenreich, gemütvoll, oft modern oder interessant altertümlich harmonisiert. Archaistische Wendungen finden sich in No. 2 „Unserer lieben Frau", in der „altmodischen Weise" (No. 3), „Abendmusik" (No. 4). No. 5 „Leides Ahnung" erinnert an eines der japanischen Liedchen von Weingartner. Ganz reizend ist das volkstümliche „schwäbische Ritornell" (No. 7), geistreich der burleske Walzer (No. 8). Die Gewagtheiten des „diabolischen Aphorismus" verstoßen nie gegen den guten Geschmack und sind immer noch musikalisch verständlich. Die Schreibung $^3/_4 + ^2/_4$ statt des fortlaufenden $^5/_4$ hat den Vorzug der Uebersichtlichkeit. Alles in allem: eines der gehaltvollsten Albums, die uns in die Hände gekommen sind, ehrlich, frei von allem Schmachtenden, Unwahren, Salonmäßigen, gesunde musikalische Kost, wenn auch nicht gerade farbig.

Ferd. Küchler: „Tägliche Studien für die linke Hand des Geigers". Verlag André, Offenbach a. M. 2 M. Praktische Uebungen in den wichtigsten Griffarten mit rhythmischen Veränderungen, Uebungen zum Strecken — in chromatischen Läufen — mit gefesselten Fingern und noch in Doppelgriffen, vereinigt dieses Heft in großer Zahl. Nicht für Virtuosen, sondern für Geiger in den ersten Studienjahren bis zur Mittelstufe und zum Teil auch darüber geschrieben und in progressiver Folge, zeugen sie von langjähriger Erfahrung und bieten viel Nützliches und Förderndes. Die Violinlehrer möchte ich auf diese Studien besonders aufmerksam machen. *C. Knayer.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 4 fällt diesmal aus, nachdem das vorige Heft 3 zusammen 8 Seiten (statt der gebräuchlichen 4) gebracht hatte. Wir bitten unsere Leser, davon Kenntnis nehmen zu wollen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. November, Ausgabe dieses Heftes am 16. November, des nächsten Heftes am 1. Dezember.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

NA, lieber alles andere als Klavierspielen — überhaupt Musik treiben! Haben Sie nicht genug an Ihrem Mann? Verzeihen Sie, wenn ich diesen wunden Punkt berühre! Und an sich selbst? Ist das ein Leben, das Sie führen? Aber Sie kennen ja meine Ansicht darüber, und wer nicht hören will, der muß fühlen. Der Junge aber soll heraus in eine andere, praktische Atmosphäre. Auf die Universität, wenn er mit dem Gymnasium fertig ist. Mit seinem Großvater werde ich über die Mittel dazu schon reden, ich weiß jetzt, daß der Alte vermögend ist und sich einen strammen Burschenschafter auf einer deutschen Universität zum Beispiel schon leisten kann.“

Susanne wurde weh ums Herz bei solchen Reden, aber sie wagte es nicht, Dr. Koch entgegen zu sein, der so viel für sie tat und eigentlich die moralische Verpflichtung für Fredis Fortkommen auf sich nahm.

Sie schwieg mit dem Gefühl der Mutter, die ihrem Kinde alles, auch die eigene Ueberzeugung opfert, wenn es zu seinem Wohle ist. Hätte sie es gewagt, die Verantwortung auf sich zu nehmen, so hätte Fredi einen anderen Lebensweg genommen. Sein weiches Gemüt trieb ihn zur Musik — aber ohne daß es Ziel und Zweck gehabt hätte, wollte sie diese Neigung nicht unterstützen. Und so versagte sie sich selbst das Glück als etwas Unerlaubtes, bei ihrem Sohne, dessen Talent spielend darauf reagiert hätte, all die mühsam errungenen pädagogischen Erfahrungen anzuwenden, die sie Fremden in den Schoß werfen mußte.

* * *

In Kahlendorf Sonntags nicht zur Kirche zu gehen, wäre eine Ungeheuerlichkeit gewesen. Aber mit der Kirchenmusik nahm man es nicht genau. Die Orgel war nur mehr fragmentarisch vorhanden, einige verstimmte Geiger und einige ungeschulte Stimmen taten das ihrige, um es als Wohltat empfinden zu lassen, wenn sie, wie es meist der Fall war, ganz in den Hintergrund trat gegen den von der zahlreichen Gemeinde selbst intonierten Kirchengesang. Der Regenschori war ein kleines, hageres Männchen, das immer auf der Flucht vor irgend etwas Unangenehmem schien, im schäbigen Rock, mit flatterndem, grauen Haar, eine Notenrolle unter dem Arm, durch die Gassen eilte. Susanne wußte, daß auch er neben seiner mager dotierten Stelle Klavierstunden gab, um seine zahlreiche Familie zu ernähren. Aber es stand in der Kirche wie im Leben schlecht mit ihm, seine Leistungen waren noch geringer als seine Bezahlung, und die Welt glaubte sich berechtigt (in musikalischen Dingen mindestens), ein umgekehrtes Verhältnis zu beanspruchen.

Es hieß auch, er sei dem Trunke ergeben. Doch sah er nicht aus wie ein Trunkenbold, saß nur oft stundenlang vor einem Glase Bier vormittags am einsamen Wirtstisch, über Notenschriften — und vergaß darüber seine Obliegenheiten.

Und eines Morgens war in der Stadt das Gerücht verbreitet, er sei tot in einer Pfütze gefunden worden, in die er offenbar in der Nacht gestürzt war, auf dem Heimweg von einem Kirchweihfest, wo er zum Tanze aufgespielt.

Man nahm sich der Familie an, zwei Knaben kamen in die Lehre, zwei erwachsene Mädchen blieben bei der Mutter und fristeten ihr Leben mit Näharbeit; der Jüngste, ein hübscher blonder Junge, war ein Mitschüler Fredis. Er war schon vor drei Jahren infolge seiner besonderen Intelligenz eines Freiplatzes im Gymnasium würdig befunden worden. So wie einige andere Familien gewährte auch Susanne ihm einen Kosttag wöchentlich, und da sie bald in ihm eine wahre Leidenschaft für Musik entdeckte, gab sie ihm außerdem Klavierunterricht. Und hier endlich wurde ihre Mühe reichlich belohnt. Max Weingarten machte unter ihrer Leitung reißende Fortschritte. Sie hatte nichts zu tun, als diesem rasch auf sein Ziel losstürmenden Talent die Steine des Anstoßes aus dem Wege zu räumen, ein pädagogisches Kunststück, das nur dem kongenial und intuitiv beanlagten Lehrer gelingt.

* * *

Die Tante gewöhnte sich endlich an die Anwesenheit Susannens in Kahlendorf. Sie lud sie sogar mit Fredi ein für allemal Sonntags zu Tische, Nanni kochte Fredis Lieblingsspeisen und an Sommernachmittagen pflückte man im Gärtchen Früchte. Aber dem Spaziergang schloß sie sich nicht an. Sie war nicht verheiratet gewesen und hatte sich, vielleicht infolge von Jugendenttäuschungen in eine egoistische Einsamkeit des Herzens zurückgezogen, die sie nicht aufgab. Alle Bemühungen Susannens, sie zur Aussprache über frühere Zeiten zu bringen, wozu alte Leute sonst so gerne zu haben sind, waren fruchtlos. Sie wußte auch gleich, wo Susanne hinaus wollte und gab ausweichende Antworten. Und als Susanne sie einmal direkt fragte, was es mit dem Briefe, den sie damals an Liszt geschrieben, für eine Bewandtnis gehabt, da verschanzte sie sich hinter einem Versprechen, das sie einer Sterbenden gegeben, und brach das Gespräch so ostentativ ab, daß Susanne von der Aussichtslosigkeit jeder weiteren Forschung überzeugt wurde.

Susanne hielt aus Sparsamkeitsrücksichten keine Zeitung. Aber Nanni hob ihr das „Neue Wiener Tagblatt“, welches die Tante neben dem „Kahlendorfer Wochenblatt“ abonniert hatte, auf, und sie durchflog es jeden Sonntag, bevor man zu Tische ging, immer in der Angst, das ihr allein Wichtige und Interessante zu übersehen. Doch sie fand kein Wort über Siebert, nichts was sie darüber unterrichtet hätte, was aus ihm, aus seinen Projekten geworden.

Ada führte eine Korrespondenz mit Susanne sehr lau, immer mit dem Hinweis, daß ja ihr Mann sie auf seinen Operationsausflügen öfter besuche. Auch sie behauptete, nichts von Siebert zu wissen. Ihr Flirt mit Frundsberg schien irgendwie ein jähes Ende gefunden zu haben, sie war mißgestimmt und plötzlich zu nervös, um Konzerte zu besuchen. „Sie wisse überhaupt nicht, was in der musikalischen Welt vorgehe.“

* * *

Bei Hofrat Koch wurde das Fest der silbernen Hochzeit gefeiert. Auf ein Weilchen hatte sich das Paar zurückgezogen, um sich von den Anstrengungen der Gastgeber etwas zu erholen und um miteinander zu plaudern.

„Du Alter!“ rief Ada lebhaft und warf sich in eine Sofaecke — was ist's nur mit Susanne? Ich habe in dem Trubel immer wieder vergessen, mit dir darüber zu sprechen. Sie hat doch meine Einladung zu dem heutigen Feste für sich und ihren Sohn schon vor Wochen angenommen und nun sind sie noch nicht hier und es kam auch bis jetzt keine Absage . . .“

„Beweis eben, daß sie doch noch selber kommen werden.“

Dr. Koch ließ sich in der anderen Sofaecke nieder: „Na, dieses eine Opfer wenigstens habe ich glücklich der Klavierseuche entrissen.“

„Du meinst Fredi? Was wäre denn da weiter dabei gewesen, wenn der ein bissel gespielt hätte!“

Dr. Koch fuhr auf. „Was dabei gewesen wäre? Erlaube, habe ich mir darum so viel Mühe gegeben, ihn ins rechte Fahrwasser zu bringen, damit man schließlich über die Achsel bemerkt: „Es wäre nichts dabei gewesen, wenn er auch geklimpert hätte!“ Ich sage dir, alles wäre für ihn dabei gewesen, denn mit ein bissel ‚Nebenbei‘ gibt sich so jemand, in dem sich dann selbstverständlich gleich das „Genie“ regt, nicht ab. Aus wäre es gewesen mit seiner Karriere! Und die ist ihm sicher,“ fügte er bei, sich behaglich die Hände reibend, — „die habe ich ihm hergerichtet, der charmanten Frau Susanne zuliebe — er braucht nur zuzugreifen, braucht nur auf dem angebahnten Wege fortzuschreiten. Sein Vermögen habe ich ihm in guten Papieren bei der Bank angelegt — — Gott sei gepriesen, war sein Vater schon tot, als sein Großvater starb —! Etwas war mir nicht recht, nämlich daß der musikalische Windbeutel, dieser Max Weingarten, den sich Susanne aufgezogen hat, mit ihm zugleich nach Stuttgart übersiedelte, um im dortigen Konservatorium sich zu perfektionieren. Aber auch die Gefahr ist vorüber. Wie mir Fred vor drei Wochen schreibt, war sein Freund im Begriffe, nach Amerika zu gehen, — soll ja einen Agenten gefunden haben, der ihm dort eine Tournee arrangiert.“

„Na also — so siehst du, daß mit dem Klavierspielen doch etwas herauskommt,“ meinte kampflustig Frau Ada.

„Ah — paperlapapp — — das ist was Rechtes! Was ist denn für alle die herausgekommen, die bei uns verkehrt haben? Was ist aus Frundsberg geworden? (Frau Ada zuckte zusammen und wurde unbemerkt blaß unter dem Puder.) „Der Mann der schönen Ida Weller hat ihn einfach über den Haufen geschossen und seinem Treiben, das Klavier als Sireneninsel zu benützen, ein Ende gesetzt. Und nun gar die arme Bellamy! Sie ist elend zugrunde gegangen — lassen wir sie ruhen —, aber wenn sie statt einer freien Künstlerin eine verheiratete Frau gewesen wäre, lebte sie heute noch! — Und was wurde aus den großen, weltbewegenden Projekten dieses Siebert, über den ihr alle, noch mehr als über Frundsberg, den Kopf verloren hattet? Heiratet der Kunst zuliebe diese kleine allerliebste, aber im höchsten Grade hysterische Russin — und nachdem der Vormund einfach, statt ihr ihr Vermögen zu übergeben, damit durchging, — blieb ihm nichts übrig, als in Podwoliczka — sage Podwoliczicka —, wo sie gerade saßen, in Erwartung, daß sich die Pforten des Russenreiches ihrem Ruhmeswagen öffnen sollten — Klavierlektionen zu suchen! Nun, sie hatten ja dort dann auch so was wie eine Schule, und es wäre so ziemlich gegangen, wenn die Frau nicht alle Augenblicke krank gewesen wäre. Da hatte er die Begeisterung für seine Sache!

An eine Frau gebunden sein, die ohne ihn völlig hilflos ist und deren unberechenbare Zustände, Launen und Bedürfnisse ihn zwingen, nur aufs „Verdienen" auszugehen. Ich kann gar nicht sagen, wie leid es mir tut, daß Frau Susanne noch immer nicht von dieser Klavierstundenpein erlöst ist. Geschieht ihr aber eigentlich recht. Warum hat sie nicht mit beiden Händen zugegriffen und den reichen Apotheker geheiratet, der sich ihretwegen scheiden lassen wollte!

„Nun, und Susanne hat diesen Skandal auf eine äußerst loyale und taktvolle Weise verhindert, was nicht wenig dazu beigetragen hat, ihre Position, die sie sich endlich in Kahlendorf errungen hatte, zu befestigen, und die jetzt allgemein geachtet und günstig ist."

„Position, . . . Position . . .," brummte Dr. Koch. „Hat sich was mit der Position! Daß sie gerade davon leben kann und die Kahlendorfer endlich einsehen, daß es eben ganz unmöglich ist, nur das kleinste Steinchen auf sie zu werfen. Teuer genug ist eine solche ‚Position' erkauft!"

Der Hofrat (der auszeichnende Titel war ihm verliehen worden) zog nervös seine Taschenuhr.

„Aber . . . wo sie nur bleiben — wo sie nur bleiben? Wenn sie mit dem Nachmittagszuge eintreffen wollten, müßten sie nun jeden Moment kommen.

In diesem Augenblicke klingelte es. Aber es waren nicht die Erwarteten, sondern der Telegraphenbote.

„Eine Absage?!" rief Ada im Tone des Bedauerns und der Enttäuschung. Dr. Koch hatte unterschrieben, der Diener den Schein hinausgetragen.

„Nein — es ist nicht von den Heßlers —, es ist ein Kabeltelegramm aus New York."

Dr. Koch öffnete und überflog die Depesche. Sein Gesicht wurde erdfahl, er griff nach der Lehne eines Stuhles, wie um sich zu halten.

Er schüttelte den Kopf und tippte sich mit dem Zeigefinger auf die Stirne, noch immer mit weitaufgerissenen Augen vor sich hinstarrend, als könne er etwas Unbegreifliches nicht fassen.

„Um Gottes willen — Hermann! — was ist geschehen, was hast du?!" rief Ada in höchster Bestürzung. „Was kannst du denn aus New York für eine Nachricht haben, die dich so erschüttert?!"

Dr. Koch machte ein paar Schritte und sank in einen Fauteuil. Seine herabhängende Hand hielt die Depesche, die er Ada hinreichte. „Da lies!" sagte er. Und von seinem Sitz emporschnellend, lief er aufgeregt im Zimmer hin und her und schlug plötzlich ein Gelächter auf, dessen hohnvoller Ton Ada in die Seele schnitt.

„Das ist der Gipfelpunkt des größten Unsinns, der jemals dagewesen!" stieß er heraus. „Aber so lies doch, lies!"

„New York, 14. 9. Seit gestern hier angekommen, ersuche die mir gehörigen 30 000 fl. sofort telegraphisch hierher, Hotel Philadelphia 5. Avenue anzuweisen, da wichtiges Unternehmen, an dem ich mich beteilige, sonst scheitert. Habe Wechsel ausgefüllt. Fred Heßler."

„Na also! Was habe ich gesagt? Meine Befürchtungen haben zu früh geschwiegen. Er ist natürlich mit diesem sauberen Max Weingarten gegangen — der Agent hat Geld gewittert und ihn durch weiß Gott was für Vorstellungen eingefädelt! Und wie perfid die Sache inszeniert ist — wirft einem einfach das fait accompli an den Kopf, legt schlauerweise, damit es ja nur niemanden einfällt, daran etwas ändern zu wollen, den Ozean zwischen sich und etwaige Vorstellungen und ersucht um telegraphische Anweisung seines Vermögens!"

„Du wirst es ihm doch nicht schicken?!"

Ada war so bestürzt, daß sie kaum wußte, was sie sagen sollte. Sie murmelte ein über das andere Mal vor sich hin: „Fred, der liebe, ruhige, vernünftige Fred! Das ist ja unfaßbar! Wie ist nur so etwas möglich!"

„Stille Wasser sind tief — ein Phantast war er immer. Natürlich — Künstlerblut — von beiden Eltern! Hahaha! Selbstverständlich hereingefallen auf irgend einen Schwindel. Sein Vermögen! War schon der Mühe wert, daß es der Alte zusammengescharrt und sich am Munde abgespart hat, daß ich mich bemüht habe, es zu placieren — mich überhaupt bemüht habe um seine Karriere — und er selbst acht Semester auf der Universität studiert hat, vor drei Jahren Konzipient geworden ist — das Schwerste hinter sich hat — und jetzt? — es ist zum Haare ausraufen! 's ist mir ja nur um die arme Susanne — alles, alles hin und in Trümmern!" Er rannte wie wütend im Zimmer auf und ab, dann blieb er vor Ada stehen.

„Nicht schicken, meinst du, soll ich ihm das Geld? Das geht ja nicht, er ist ja majorenn! Kann darüber verfügen nach Gutdünken."

Wieder begann der Hofrat seine unruhige Promenade, er war ganz aus dem Häuschen.

„Sich's telegraphisch anweisen lassen nach New York — das kostet mindestens . . . Schon das beweist, daß er in irgend einer Patsche sitzt, von irgend einem Schwindler beeinflußt wird, der ihm wahrscheinlich auch das Geld für die Reise und für dieses Kabeltelegramm vorgestreckt hat, um ihn ja sicher in seiner Schlinge zu haben. . . . Und er denkt sich das so einfach. Telegraphisch anweisen! Dazu muß ich einen ganzen Apparat in Bewegung setzen — anfragen, wie das anzufangen ist! — — Ach was, ich lasse anspannen und fahre zu meinem Rechtsanwalt — ich kann die Sache nicht so mir nichts dir nichts erledigen, ohne mir einen Rat geholt zu haben, ob es nicht doch möglich ist, den Dingen eine andere Wendung zu geben. Wenn ich nur wüßte, was die arme Susanne dazu sagt!"

Abermals ertönte die Vorzimmerglocke und gleich darauf trat hastig ein weibliches Wesen über die Schwelle. Es war Marie. Ein dunkler Mantel war über das Hauskleid geworfen, um den Kopf ein schwarzer Schal geschlungen, als ob sie in höchster Eile aus ihrer Küche auf den Bahnhof gelaufen wäre. Sie nahm sich gar nicht Zeit, sich umzusehen und die entfernter stehende Ada zu begrüßen.

„Herr Doktor, Herr Doktor!" rief sie, die Hände erhebend, als wolle sie sie in höchster Seelenpein falten. „Welch ein Glück, daß ich sie treffe. Es war meiner Gnädigen nicht möglich, selbst zu kommen oder zu schreiben — und so sendet sie mich, Sie zu bitten, Sie möchten so schnell wie möglich die Forderung des jungen Herrn erfüllen!"

„So haben Sie Nachricht? — —"

„O ja, selbstverständlich haben wir Nachrichten," unterbrach Marie den Doktor. Sie wurde totenblaß und sank auf einen Stuhl, den Ada, die sie teilnehmend stützte, ihr hinschob.

„Es kam ein langer Brief, gestern, aus Amerika. — Es war der Gnädigen nicht so sehr aufgefallen, daß der junge Herr drei Wochen nicht geschrieben hatte, sie tröstete sich mit dem Gedanken, daß er vielleicht vor der Reise nach Hause sich an einem projektierten Kollegenausflug in die Schweiz beteiligt habe und die Nachricht verloren gegangen sei. — Was nun alles in dem gestrigen Briefe gestanden, weiß ich nicht, aber die Gnädige fiel um wie ein niedergeschmetterter Baum, dann aber faßte sie sich gewaltsam — es galt ja ihrem Fredi — — und darum schickte sie mich her mit der Botschaft . . ."

Marie konnte vor Schluchzen, das sie übermannte, nicht weiter sprechen.

„Verzeihen Sie," kam es dann stoßweise heraus, — „aber mir ist selbst so leid um den jungen Herrn — er war so gut, so lieb, alles hätte man ihm zuliebe tun können! Und wie hat er immer gelernt, wie haben wir uns gefreut, als seine Prüfungen vorüber waren und er das Erbteil vom Großvater erhielt. Nun hätte alle Not ein Ende, meinte die Gnädige. Und als wir dann von der Hausfrau noch das hübsche Zimmer über dem Gang zu unserer Wohnung bekamen und für den jungen Herrn einrichteten — ach, wie freuten wir uns dann jedesmal auf seinen Besuch!"

„Nun — nun . . . er wird ja wieder kommen — warum alle Hoffnung aufgeben — — Amerika ist ja nicht aus der Welt," versuchte Ada zu trösten.

Doch Marie schluchzte und weinte aufs neue. „O — er wird lange nicht wiederkommen . . . er d a r f nicht wiederkommen!"

„Wie meinen Sie das?"

„Er hätte doch diesen Herbst einrücken sollen . . . es war schon die äußerste Frist . . . und nun ist der Termin versäumt . . . wohl absichtlich . . .!"

„Wahrhaftig — daran habe ich noch gar nicht gedacht," rief Dr. Koch und schlug mit der Faust auf den Tisch, daß alles dröhnte. „Also Deserteur . . . das auch noch!"

Als der Hofrat einige Minuten später seinen Wagen bestieg, stahl sich eine Träne aus seinem Auge in den Bart herunter. Sie galt dieser, wie er sich sagte, vernichteten jugendlichen Existenz, die in unbegreiflichem Wahne gegen sich selbst wütete, sie galt auch Frau Susanne. Er konnte sich's wohl denken, daß sie, wie er aus Mariens Reden entnahm, wie vom Blitze getroffen niedergebrochen war.

* * *

„Die wahre Liebe sucht nicht das Ihrige." Dieser Gedanke war es, an dem Susanne, nach dem entsetzlichen Schlage, der sie mitten ins Herz getroffen, sich wieder emporhalf.

Sie mußte sich selbst, ihre eigenen Wünsche vergessen und nur ihres Sohnes Glück im Auge haben. Sie gewann endlich die Kraft, die Angelegenheit in einem günstigeren Lichte zu sehen. Es war ja immerhin möglich, daß Fredis Unternehmen gelang, worin er, als er in New York ankam, schon so verstrickt gewesen war, daß er nicht mehr zurück konnte. Aber worin dieses Unternehmen bestand, darüber sprach er sich nicht aus, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, seiner Mutter alles zu vertrauen.

Susanne war zu klug, um hier nicht einen Einfluß vorauszusetzen, der ihn davon abhielt. Gewiß kein guter. Aber was sollte, konnte sie tun? (Fortsetzung folgt.)

Dur und Moll

— *Eine Separataufführung vor König Ludwig II.* (Zur Erinnerung an das 25jährige Todesjahr des Königs.) Als der junge Bayernkönig Ludwig II. den Thron bestiegen hatte, war eine seiner ersten Taten, *Richard Wagner* zu sich zu berufen in der Absicht, dem Künstler, dessen einsamer Weg zur Höhe von so vielen Hindernissen durchkreuzt wurde, und der sich zu der Zeit auf dem Gipfel der Not befand, uneingeschränkt die Verwirklichung seiner Pläne zu ermöglichen. Der reiche Geist des jungen Königs, der im realen Leben nicht den wirklichen Wirkungskreis fand, geriet in eine Phantasiewelt, aus der er nicht mehr entrinnen konnte. Daraus entsprang auch sein Hang zur Einsamkeit und seine Vorliebe für das Nachtleben. Er ließ öfters im Hoftheater zu München um Mitternacht Dramen von Schiller und Wagnerische Werke aufführen, denen er ganz allein beiwohnte. Von einer solchen „Separatvorstellung“ soll heute nach dem Bericht eines Beteiligten die Rede sein, wenn sie auch keine Oper, sondern ein Schauspiel zum Gegenstand hat. Unser Gewährsmann ist ein früher namhafter Schauspieler. *K. Ludwig Ganzenmüller* (Paris) gibt nach seiner Erzählung folgende interessante Schilderung wieder:

„Meine erste Separataufführung vor König Ludwig II. Welch eine Fülle von Poesie, Romantik und Zauber empfindet dabei die Seele eines jungen, feurigen, von glühender Leidenschaft für seine Kunst begeisterten Schauspielers. Vor König Ludwig II. zu spielen, vor ihm, der selbst mit seinem ausgezeichneten Gedächtnis den Don Carlos mit schwärmerischer Begeisterung rezitierte oder mit den genußreichsten Empfindungen im Theater an sich vorbeiziehen ließ, aufzutreten, war stets mein Jugendtraum.

Für Se. Majestät sollte ein neues Stück ‚Der Verstoßene‘, sittengeschichtliches Drama in fünf Aufzügen, nach einem Elzholyschen Stück zur Aufführung gelangen, das Frau Hartl-Mitius eigens für den König nach einem Manuskript bearbeiten mußte. Mit bangem, klopfendem Herzen betrat ich am Abend des 22. April 1884 zum ersten Male die Bühne meiner Vaterstadt, als einziges

Publikum den schwärmerisch verehrten König.

Die Vorstellung begann zehn Uhr abends. Im Zuschauerraum war es so hell wie an jedem Theater-Abend. Der König wohnte, wie gesagt, als Zuschauer der Vorstellung mit größter Begeisterung bei. Einsam und allein saß er in der Königsloge seines geliebten Hoftheaters. Ich kam erst in der Verwandlung des ersten Aktes, wo ich, allein auf einer Ruhebank sitzend, einen größeren Monolog hatte. Zu Anfang des ersten Aktes springt im Hintergrunde eine riesige Fontäne, deren fallendes Wasser äußerst geräuschvoll ist. Der Vorhang fällt nach der Szene, ein Kammerlakai stürzt auf die Bühne mit der Meldung, daß Exzellenz sich sofort zu Sr. Majestät zu verfügen haben. Ich sah Baron Perfall bestürzt von hinnen eilen und nach einiger Zeit aufgeregt zurückkommen. Perfall teilte den ihn fragend Umdrängenden mit, daß Se. Majestät während der ersten Szene Geräusch und Unruhe hinter den Kulissen vernommen habe, so daß er die Spielenden nicht gut verstand. Als hierauf Herr Perfall die Entschuldigung wagte, daß die plätschernde Fontäne die Ursache gewesen sein könne, weshalb Majestät manches Wort verloren ging, stampfte der König zornig mit dem Fuße, indem er höchst ungnädig sagte: ‚Wenn ich sage, es war Unruhe hinter der Szene, so war das Plätschern der Fontäne nicht Ursache.‘

Alles dieses, das sich kurz vor meinem Auftreten ereignete, hörte ich mit an. Ich wurde infolgedessen noch aufgeregter, eine große Unruhe bemächtigte sich meiner. Die Stimmung des Königs war ungünstig und mein ganzes Geschick hing vom Erfolge des heutigen Abends ab. Da kam, mir Mut zusprechend, Herr Häußer, der meinen Freund spielte, zu mir: ‚Kopf hoch. Courage, junger Mann. Sie werden dem König schon gefallen, nur nicht verzagt, Sie haben gar herrliche Mittel.‘ Wie wohl tat mir dieser Zuspruch, wie war mein Mut nun wieder neu belebt, nie werde ich ihm dieses vergessen.

Nun begann meine große Szene. Alles lautlos. Der Vorhang rauscht auseinander, mein erster Blick fällt auf den König,

der sein Opernglas gegen mich gerichtet hält. Endlich, endlich jauchzt es in meinem Innern und alles um mich vergessend, beginne ich meinen hochpoetischen Monolog nach und nach in Begeisterung und Feuer geratend, daß ich mir selbst kaum mehr Meister war. Nun folgte die duftige Liebesszene mit ‚Serafine', die große, von Leidenschaft und Begeisterung getragene Szene mit meinem Freund ‚Bernhard' und der Schlußmonolog nach den im Parke schimmernden Fenstern der Geliebten. Der Vorhang fällt. Halb traumbefangen stehe ich noch immer auf der Bühne; kaum höre ich Exzellenz, Häußer und Regisseur Jenke, die mir des Lobenswerten viel sagen, als ich einen Lakai sah, der fragte: ‚Wo ist Herr K.?' — ‚Hier. Hier.' — ‚Se. Majestät läßt Ihnen die allerhöchste Anerkennung sagen. Majestät ist außerordentlich zufrieden.' Im Vertrauen sagte mir der Lakai noch: ‚Sie haben dem König sehr, sehr gefallen, er ist in bester Laune. Ihr Spiel hat ihn außergewöhnlich befriedigt und angeregt.' Wer war glücklicher als ich? So kam der letzte Akt, wo ich mit Johann Mayer (Serafine) wieder ausgezeichnet wurde.

Im letzten Akt kommt die ganze ‚Erkennungsszene zwischen Severins ‚Marschall von Belleiste', der meinen Vater spielte, und Serafine (Weiß), die meine Mutter gab. Frl. Weiß umarmte mich so stürmisch, daß sie mir das Zöpfchen, das an meinem gepuderten Haare befestigt war, abriß und es nun — o Schrecken — mitten auf dem Boden lag, von niemanden als von Sr. Majestät und mir bemerkt. Jedenfalls mußte der König über dieses kleine Vorkommnis lächeln, ich getraute mir nicht mehr, nach der Loge zu blicken.

Am Schlusse nach der Vorstellung überschüttete mich der König mit den schmeichelhaftesten Worten und Auszeichnungen. Ein wunderbarer Ring, Email mit Namenszug und Krone des Königs mit Brillanten umgeben, wurde mir als Zeichen seiner besonderen Anerkennung und Huld von dem Kammerlakai überbracht. Um 3 Uhr war die Vorstellung zu Ende. So endete mein erstes Auftreten vor den Augen meines schwärmerisch verehrten Königs."



Besprechungen.

Salonstücke zu 2 Händen.

Lack: Album de morceaux favoris, 2.50 M. netto (m.), 6 Stücke 35 S., und *Wachs: Album de morceaux favoris*, 2.50 M. netto, 39 S. (m.), beide im Verlag von Carisch & Jänichen. Von diesen zwei eleganten Salonkomponisten, die oft zusammen genannt und nun Arm in Arm den weitesten Kreisen vorgestellt werden, ist mir *Lack* lieber als *Wachs*. Beim letzteren herrscht der weniger vornehme Polkaton zu sehr vor, doch sind seine Einfälle, wie die von Lack, bei aller Oberflächlichkeit immer gut musikalisch, wohlgeformt und sehr dankbar. Inhaltlich sprechen sie bekannte Dinge in liebenswürdigem Plauderton aus und nur für Sekunden fällt ein moderner harmonischer Schatten auf die glatt geschniegelten Gesichter. — Technisch können sie Verwendung finden zur Erreichung leichten Anschlags und eines graziösen, rhythmisch präzisen Vortrags.

M. Tarenghi, op. 49: 4 *Stücke*, einzeln à 80 Pf. bis 1 M. (Schotts Söhne.) 1. „Murmure de printemps", 2. „Sérénade triste", 3. „Eclat de rire", 4. Fête champêtre".

Derselbe, op. 52: 1. „Petite Valse", hübsch und dankbar, 2. „Promenade amoureuse". op. 53: I. „Canzone" (m.), gute Uebung im Ueberschlagen der Linken, II. „Fantasticando" (m.—s.), originell und träumerisch, III. „Improvviso" (s.), gute Etüde im Händeablösen. à 1.30 M. Carisch & Jänichen. Lauter gefällige, formabgerundete, flüssige und natürlich empfundene Stücke. Dasselbe gilt von seinem Kollegen in Apoll:

Frontini: V. Serie: 1. „Mattinata", 2. „Brise de mer" (kapriziös), 3. „Caprice étude", 4. „Mandolinata", 5. „Marcia trionfale" (wirkungsvoll, aber nicht fein), 6. „Sarabanda" (pathetisch), 7. „Serenata", 8. „Seguidilla" (rassig), 9. „Sourire d'enfant" (hübsche Gavotte mit reizendem Kinderköpfchen). à 1.30 M. (Teils l.—m., teils m.—s.) Carisch & Jänichen. Als besonders hübsch sind No. 1, 2, 4, 6, 7, 8 und 9 hervorzuheben. Offenbar gehen Frontinis frühere, zum Teil bessere Stücke ausgezeichnet, sonst würde der Verleger nicht ganze Serien auf den Markt werfen, und wir freuen uns darüber, wenn diese frisch erfundenen, ehrlichen und teilweise zierlichen und gehaltvollen Stücke den alten Salonschund und die Operettenwalzer aus dem Felde schlagen. *C. Kn.*

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

J. R. Auch das beste Werk kann den mündlichen Unterricht nicht voll ersetzen.

A. M. Die Kompositionslehren Marx, Lobe usw., außerdem Riemann, Katechismus der Kompositionslehre: 1. Teil Formenlehre, 2. Teil angewandte Formenlehre.

B. W. in K. Senden Sie uns das Stück ein. Aber eine bestimmte Zusage können wir Ihnen leider bei dem großen Andrang von Manuskripten nicht geben. Wenigstens nicht für die nächste Zeit.

E. B. Erstens antworten wir in solchen Fällen nicht brieflich. Zweitens haben wir ebenfalls schon oft wiederholt, daß wir Kritiken nach Zeitungen prinzipiell nicht veröffentlichen. Wir bedauern daher, Ihren Wunsch diesmal nicht erfüllen zu können.

G. L. Aarhus. Die Gründungsbedingungen dieser städtischen Orchester werden sich natürlich nach den gegebenen Verhältnissen richten. Wir haben in Deutschland eine ganze Reihe solcher Institute. Wenden Sie sich an das Orchester in Halle a. S. direkt. Vielleicht auch an Hofkapellmeister Ferdinand Meister in Nürnberg.

K. L., Bad Nauheim. Bei der Durchsicht der eingelaufenen Postsachen findet sich auch Ihr Schreiben, das versehentlich wohl unbeantwortet blieb? Die Adressen der Komponisten finden Sie in den Musikerkalendern. Vergessen Sie aber nicht, daß die namhaften Komponisten mit Texten überlaufen sind. Ein Inserat hat übrigens schon manch guten Erfolg herbeigeführt.

A. M. Die Sache hat ihre Richtigkeit. Wir werden darüber noch einiges mitteilen. Viel Grüße.

O. K., S. 43. Mit einem guten Musikzeugnis in der Tasche werden Sie leicht Mittel und Wege zur Vorbereitung auf die Schulgesanglehrerprüfung finden. Darum warten, bis Sie im Seminar fertig sind. Wenden Sie sich später an Herrn Max Battke (Berlin W 30, Neue Winterfeldstraße 48).



Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 4. November.)

Seminarist O. Fr., Rudst. Ein der Schlichtheit des Roseggerschen Gedichts entsprechendes Stimmungsbild. Als erste Probe eine bemerkenswerte Aeußerung Ihres Talents.

K. G. J. 4. Ein ansprechender Hymnus, der noch Gutes von Ihnen erwarten läßt.

Z. in Böhmk. Melodisch wird Ihr Stück den Anforderungen einer guten Gavotte nicht ganz gerecht. Dem dominierenden Achtelmotiv müßte in dem noch fehlenden Trio eine ruhig fließende Kantilene gegenübergestellt werden.

Air de ballet. Zwei treffliche Stücke, in denen der banale Walzerton glücklich vermieden ist.

H. J., Nbg. Daß Sie ein künstlerisches Streben beseelt, das erfährt man aus Ihrem Klavierstück. Sie modulieren und figurieren zuviel. Ueberlassen Sie den 5/4-Takt den Berufenen. Bleiben Sie einfach, wahr und klar.

—st—b—ch. Ihr mit gediegenen Fachkenntnissen durchgeführtes Wiegenlied macht als fleißige Arbeit einen günstigen Eindruck. Es läßt nur den den Wiegenliedern eigenen volkstümlichen Charakter vermissen.

W. T—dorf, A. Aus Ihren Versuchen spricht ein reiches Phantasie- und Empfindungsleben, und es wäre nur zu wünschen, daß Sie bald Gelegenheit zur unterrichtlichen Weiterbildung Ihres reichen Talents fänden.

M. K., K. Zwei nicht unwirksame Chorsätze, für gelegentlichen Gebrauch wohl geeignet.

Ed. As., A. Das Frühlingslied ist ob seiner fein erwogenen musikalischen Schönheiten zu werten. Die Harmonien, die Sie für die heißen Empfindungen des „Hohen Liedes" von Sudermann wählen, wirken nicht überall überzeugend. Die Textworte sind trefflich deklamiert.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Walter Scheidemann, op. 15: „Im Garten zu Gethsemane". Ein Pianoforatorium. Verlag E. Hoffmann, Dresden.

Karl Thiessen, op. 5: Sechs Walzer für Klavier zu vier Händen. Ebenda.

Heinr. Plate, op. 2: 1. „Valse mignonne", 2. „Serenata", 3. „Minuetto". Verlag von E. Hoffmann, Dresden.

Karl Komzak jun., op. 306: Trocadero, Valse espagnole. Ebenda.

Jos. Eisenberger, op. 19: Fünf lyrische Stücke. No. 1 „Ständchen", No. 2 „Walzer", No. 3 „Erotik", No. 4 „Nocturne", No. 5 „Ländler". Ebenda.

Maurice Ravel: Ma mère l'Oye. 5 Pièces enfantines pour Piano à 4 mains. Transcription pour Piano à 2 m. Durand & Cie., Paris.

Roger-Ducasse: Prélude d'un Ballet. Piano à 4 mains. Ebenda.

— Prélude d'un Ballet. Piano à 2 mains. Ebenda.

Urbachs Preis-Klavierschule — 39. revidierte Auflage. Max Hesses Verlag, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark. | Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die erste Strauß-Biographie.[1]

WIE, ein ganzes Buch über Richard Strauß, sein Leben und seine Werke schon heute, wo er in der Blüte seines Lebens steht und mit seinen neuesten dramatischen Werken einen neuen Stil zu finden bemüht ist? Ja, Gott sei Dank lebt Strauß in voller Schaffenskraft unter uns, und seine Werke bestehen, weil eben Worte, und seien sie vom schärfsten Kaliber, doch nun einmal nicht töten können. Und man darf sagen, daß die schlimmste Periode für Strauß, die wir von der Dresdner Tonkünstlerversammlung im Jahre 1907 an datieren, vorüber ist. Die paar festen Punkte, hinter denen sich einzelne Kritiker noch verschanzt halten, können als Sperrforts den allgemeinen Vormarsch des siegreichen Feldherrn nicht mehr aufhalten, höchstens ihm noch einige Unbequemlichkeiten verursachen. (Zurzeit geht der kritische Kreuzzug der Gläubigen wieder gegen den „Türken“ Reger.) Und die Spaltung in der Kritik, die nach dem „Rosenkavalier“ eingetreten sein soll, ist ziemlich belanglos. Denn die alten Freunde sind den früheren Werken Straußens, als deren Höhepunkt wir die „Elektra“ bezeichnen können, nur um so treuer, wo sie sich dem „Rosenkavalier“ gegenüber ablehnend verhalten zu müssen glauben; und wenn Kritiker wie Prof. Friedrich Brandes vom „Rosenkavalier“ ganz entzückt und begeistert schreiben, so ist das erfreulich und fördernd für Strauß. Und selbst der unfehlbare Max Kalbeck in Wien, der mal gesagt hatte, Strauß sei in seinen ersten Werken „fertig“ im guten wie im üblen Sinne, soll sich freundlich dem „Rosenkavalier“ gegenüber verhalten. Trotz der reaktionären Tendenz unserer Zeit stehen wir heute doch auf einem Punkte, wo ein ernstlicher Widerstand gegen Strauß nicht mehr so laut wird; wer nicht jubelt, „resigniert“ mehr und mehr; in solchen Momenten ist das Erscheinen einer Biographie zu rechtfertigen. Natürlich kann es sich um kein abschließendes Buch handeln, weder für den äußeren Lebensgang des größten Musikdramatikers unserer Zeit (es gereicht mir zur Genugtuung zu erfahren, daß auch Hanslick ganz früh schon den D r a m a t i k e r in Strauß gewittert hatte), noch für ein Urteil seines Gesamtschaffens. Ja, selbst für die bisher erschienenen Werke kann das Urteil mehr oder weniger nur persönlich, relativ sein. Anderseits aber ist es unter allen Umständen zu begrüßen, daß wir das vorläufige Material über Strauß, wenn auch noch nicht ausreichend oder gar erschöpfend, so doch übersichtlich und nutzbringend aus den zerstreuten Blättern in einem Bande vereinigt vor uns sehen. Und der Ruhm, diese erste Strauß-Biographie verfaßt zu haben, gebührt *Max Steinitzer*.

Steinitzer, der Verfasser der musikalischen Strafpredigten, ist den Lesern der „N. M.-Z.“ kein Unbekannter. Als Herr v. Heitersheim hat er vor einigen Jahren fortlaufende Reden im Parlamentston über die musikalischen Zeitzustände an dieser Stelle veröffentlicht. Und sein humorvolles Büchlein „*Straußiana*“, das im Verlag der „N. M.-Z.“ erschienen ist, darf man als vorbereitende Arbeit für den Strauß-Biographen ansehen. Sein neues Buch ist fast 300 Seiten in Großformat stark, im Druck gut ausgestattet und mit einer Reihe zum Teil interessanter und wertvoller Illustrationen versehen, von denen wir einige zur Probe bringen. Die Anordnung der Biographie ist dreiteilig. I. Teil: Entstehung und Erfolg der Werke im Zusammenhang mit dem Umriß des Lebens. Dieser Teil hat als Unterabteilungen die Kapitel: Der Werdende im Verhältnis zu seinen Mentoren und Auf der Höhe des Ruhmes. Hier wird der Hauptsache nach der Lebensgang des Künstlers geschildert. Der II. Teil heißt: Der künstlerisch-ethische Charakter im Lichte seiner Zeit und im Lichte der Tatsachen, mit den Kapiteln: Die Wege zum Mißverständnis und Die Wege zum Verständnis (echt Steinitzer!). Und der III. Teil behandelt „die einzelnen Werke“. Diese Gliederung ist praktisch und wird durch Hinweise textlicher Stellen untereinander sowie durch die Literatur-Hinweise noch übersichtlicher und geschlossener. Dabei hat es Steinitzer verstanden, auch in den einzelnen Unterkapiteln das Ganze nicht aus dem Auge zu verlieren. Man liest keine trockene Darstellung des äußeren Lebensganges, man sieht den Künstler im Menschen Strauß heranreifen. Die Abschnitte sind im i n n e r e n Verhältnis miteinander verbunden.

Wohl das meiste Neue über Strauß bringt das erste Kapitel im „Umriß des äußeren Lebens“. Sehr bewegt oder romantisch ist dies Leben ja freilich nicht; wenn wir die Autobiographie Wagners dagegen halten, so erscheint das curriculum vitae Richards II. geradezu dürftig. Als erstes Kind aus zweiter Ehe seines Vaters Franz Strauß, des berühmten Waldhornisten im Münchner Hoforchester, wurde Richard am 11. Juni 1864 im sogenannten Isarathen geboren. Seine Mutter trug den noch berühmteren Namen Pschorr; aber sie brachte ihrem Gatten kein großes Vermögen mit ins Haus, das wurde erst später erworben, als auch die Bereitung des Bieres dem Großbetrieb unterworfen wurde, so daß der junge Richard keine „vornehme“, sondern eine gut bürgerliche Erziehung bekam; keineswegs

[1] Richard Strauß von *Max Steinitzer*, verlegt bei Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1911.

also in einem Milieu aufwuchs, das etwa die Keime des Extravaganten, „Krankhaften", „Dekadenten" in seine Seele gelegt hätte. Im Gegenteil, seine Vorfahren waren durchaus „g'sund" und der „bildschöne Knabe" erhielt neben der humanistischen Erziehung auf dem Gymnasium, die ihn nach dem Absolutorium erst verhältnismäßig spät zum eigentlichen Musikerberuf kommen ließ, eine strenge musikalische Erziehung, die sich auf die Klassiker und alten Meister gründete. Man weiß es ja auch, wie Vater Strauß über die „Modernen", damals Wagner, gedacht hat! So, daß Hans v. Bülow, als der Vater für die Förderung seines Richard sich bedanken wollte, dem alten Hornisten zornig zugerufen haben soll: „Sie haben mir gar nichts zu danken, ich habe nicht vergessen, was Sie seinerzeit hier alles mir angetan haben, hier in dem .... München. Was ich heute tat, habe ich getan, weil Ihr Sohn Talent hat, nicht für Sie." Wenn wir weiter die ersten Eindrücke, die Wagner auf den jungen Richard machte und welche in Briefen an seinen etwas älteren Freund Ludwig Thuille niedergelegt sind, mit heranziehen, so sehen wir den Bewunderer des Triumvirats Haydn-Mozart-Beethoven (auch Mendelssohn) vor uns stehen im Gegensatz zu dem Bayreuther Meister! Ueber Siegfried — das Werk ist gemeint —! schreibt Strauß: „Gelangweilt habe ich mich wie ein Mops, ganz grauenhaft habe ich mich gelangweilt ... Von zusammengehörigen Melodien keine Spur (!). Scheußliche Mißtöne, sogar das Trompetersordino hat Wagner angewendet, um alles immer recht scheußlich und infam zu machen" usw., in den derbsten Ausdrücken. Klingt das nicht, als ob gewisse Kritiker über Richard Strauß schrieben? Erst mit dem Studium der Tristanpartitur — nicht des Werkes von der Bühne herab — ging dem 16-Jährigen, sonst sehr Frühreifen die Erkenntnis für Wagner auf. Merkwürdigerweise machte der erste Akt der „Walküre", der beim Lesen der Partitur den Jüngling begeisterte, bei der Aufführung nicht den erhofften Eindruck. Steinitzer erklärt das mit der mangelnden Münchner Aufführung und weist daraus auf den späteren „Regisseur" Strauß hin. Nehmen wir dazu neuere Aeußerungen von Strauß an die „Jugend", doch ja erst Bach und die Alten gründlich zu studieren, ehe sie mit dickleibigen Partituren kämen, nehmen wir seine Begeisterung für Mozart zu allen Zeiten, nehmen wir endlich seine eigene Entwicklung, Schritt für Schritt vom Lieder- und Kammermusik-Komponisten zum Symphoniker, dann zum Tondichter (symphonische Dichtungen) bis hinauf zum Dramatiker: so können wir, wie wir es schon in unserer Streitschrift gegen Hugo Riemann ausgesprochen haben, wiederholen: Richard Strauß hat eine so solide, festgefügte Grundlage seines Schaffens, daß wir, anstatt ihn für verrückt, schwindlerisch, außer allem Zusammenhang stehend zu bezeichnen, vielmehr auch da seinem Genius getrost folgen dürfen, wo er uns nicht gleich das erstemal völlig verständlich erscheint. Ich selber habe ein Beispiel dafür: nach der ersten Aufführung der „Elektra" (München) war ich in einer trostlosen Verfassung; denn diese Musik war zu meinem Schrecken ohne Eindruck an mir „abgeglitten". Heute, nach der 12. Aufführung, stelle ich sie höher als alles andere. So 'n ganz klein bißchen eigenes Zupacken gehört außer der Liebe also auch dazu. Und ganz so bequem wie die Vertoner eines Volksliedes oder — für uns heutigen (!) — einer älteren Symphonie (obwohl die auch noch ihre Klippen hat) machen es uns die Modernen allerdings nicht. Aber der Lohn für die Mühe bleibt hier ebensowenig aus wie bei den Werken der Großen der guten alten Zeit!

Es mag vielleicht beanstandet werden, daß Steinitzer aus der Kindheitszeit von Richard Strauß manches bringt, was im Grunde belanglos ist. Wir würden dem nicht beistimmen. Solch kleinere Züge gehören zum Bilde, besonders da Biographen mit liebevoller Sorgfalt ihre Gemälde auszuführen pflegen, wie sie der dem Gegenstand Fernerstehende nicht hat und haben kann. Mit 4½ Jahren bekam der kleine Richard den ersten Unterricht von seiner Mutter, mit 6 Jahren begann Schulunterricht und Violinunterricht (bei Benno Walter). Im gleichen Jahre zeigt sich eine „rege Kompositionstätigkeit". Der Knabe malte früher Noten als Buchstaben. Notenblätter, als Umschläge für die Schulhefte verwendet, werden mit Kompositionsversuchen ausgefüllt. Die Mathematik soll ihm zuwider gewesen sein — das ist nicht uninteressant für den Vorwurf, daß Straußens Musik „nur" konstruiert sei —, es finden sich beispielsweise in einem Heft mit den schwierigsten Gleichungen seitenlange Partiturskizzen zum Violinkonzert op. 8. Trotzdem Strauß kein eigentlich fleißiger Schüler war, kommt er doch rasch vorwärts und macht sein Abiturientenexamen mit 18 Jahren, worauf er die Universität München bezieht, um sich mit philosophischen Studien zu befassen. Seine Musiklehrer waren außer Walter: August Tombo, Niest (Klavier), Hofkapellmeister Fr. W. Meyer (Theorie). Da ich neulich einen Musiker, der es von Wagner genau wußte, daß er keine Fuga habe schreiben können, auch über Strauß nach dieser Richtung hin Zweifel äußern hörte, so sei es dem staunenden Leser verraten, daß die Studien bei Meyer sich bis zum vierfachen Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre und Instrumentation erstreckten. Wenn also Strauß soviel Begabung zuzusprechen wäre, wie jedem Musikschüler — eine Musikschule hat er nicht besucht —, so dürfen wir schließlich doch wohl einige Kenntnis der schwarzen Kunst in der Musik auch bei ihm voraussetzen. Solche Episoden — man lächle nicht zu sehr darüber — zeigen, welche Anschauungen bei einem Teil unserer Musikerwelt heute noch herrschen. — Steinitzers Schilderung von Straußens Jugendzeit gibt uns ein anschauliches Bild über die Familie des großen Komponisten wie über jene Epoche des Münchner Kunst- und Gesellschaftslebens überhaupt. Auch von den Mentoren des jungen, werdenden Künstlers erfahren wir; außer dem eigenen Vater und Hofkapellmeister Meyer sind es Ludwig Thuille, Hans v. Bülow und der Verleger Spitzweg (der Strauß frühzeitig erkannt hatte). Sehr interessant ist das Verhältnis Bülows (er war 54 Jahre alt, Strauß 20, als die Bekanntschaft erfolgte) zu Strauß. Bülow ist von vornherein durchaus kein unbedingter Anhänger von Strauß. Günstige Meinungen wechseln mit weniger günstigen. Aber wie er gleich anfangs dem jungen unbekannten Musiker die Leitung der Meininger Hofkapelle an seiner Stelle anvertraute, so kommt seine wahre Meinung über das Genie seines Schützlings in dem Brief an Spitzweg zum Ausdruck, als er 1891 von Straußens Genesung aus schwerer Krankheit erfährt: „Gottlob, daß Strauß gerettet ist! Der hat eine große Zukunft noch, der verdient zu leben." — Bülows Prophezeiung ist eingetroffen.

Der Biograph führt uns dann zu den einzelnen Etappen in Straußens Leben, erzählt von seinen ersten Erfolgen, von der Meininger Zeit (1885—86) und der italienischen Reise, von der Leidensstation als Hofmusikdirektor in München (1886—89), der Bekanntschaft Alexander Ritters, der dem „klassizistischen" Strauß den Star stach, daß ihm das Licht der Erkenntnis über seine eigenste musikalische Natur und Bestimmung aufging, womit der Weg des „Fortschrittes" eingeschlagen wurde. — In Weimar finden wir dann den jungen Hofkapellmeister im Geiste Wagners und Liszts als Kapellmeister und Regisseur, als Organisator der Oper wirkend. Die Südlandreise: Griechenland, Aegypten fällt in diese Zeit, auf der er die erste Oper „Guntram" weiter reifen ließ. In Weimar fand 1894 ihre Uraufführung unter Leitung des Komponisten statt, in München wurde sie vier Jahre später für lange Zeit begraben. 1895 ist die Uraufführung des Werkes, das ihm die einstimmige Anerkennung aller Richtungen gebracht und erhalten hat: des „Eulenspiegels" in Köln unter Wüllner. Bis 1898 ist Strauß Hofkapellmeister in München, von da ab siedelt er nach Berlin über, dem er bis heute treu geblieben ist. 1908 erfolgte die Ernennung zum preußischen Generalmusikdirektor. Hier nun entstehen die Werke, die dem

Komponisten eine Reihe der „ernsten Musiker“ und „die Freunde“ abwendig gemacht haben sollen. Sonderbar nur, daß „man“ erst so spät zur Erkenntnis kam, was der Strauß eigentlich wolle und bedeute. Hat er sich etwa so verändert, daß wir ihn seit der „Salome“ als ganz neue Erscheinung bewerten müßten? Wer früher für ihn war, und jetzt gegen ihn ist, macht sich der kritischen Inkonsequenz schuldig. Oder sind die Herren erschrocken, sind sie überrumpelt worden, als Strauß mit wundervoller Energie, aus innerem Drange und dabei seiner Tat sich wohl bewußt, nicht auf halbem Wege stehen blieb? —

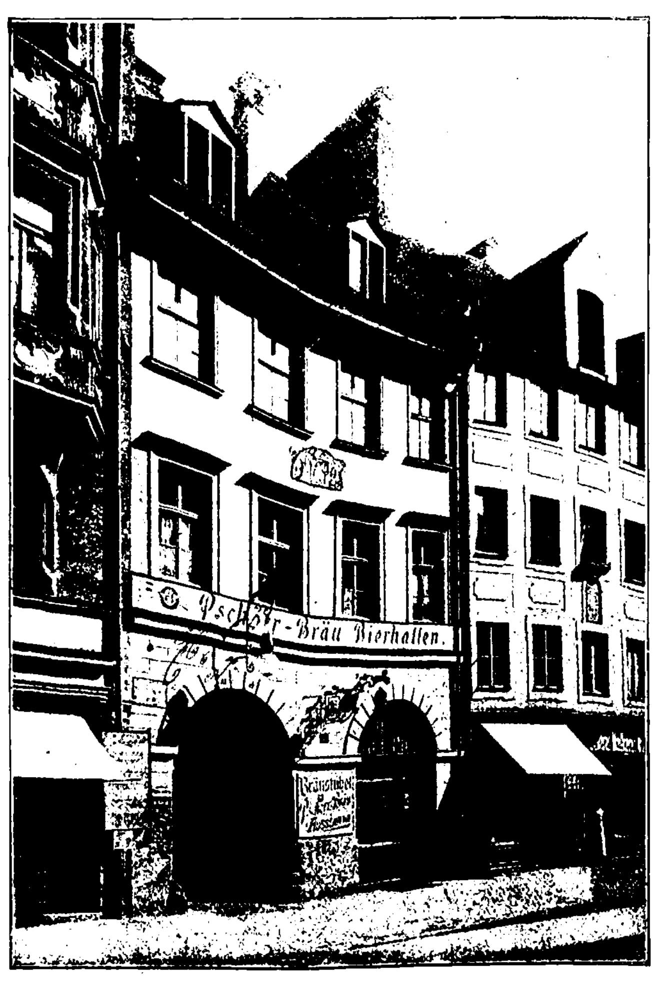
Der erste Teil der Biographie behandelt auch, um einiges noch hervorzuheben, die Gastreisen, die Bayreuther Tätigkeit. Die Weihnachtstage (1891) verlebte Strauß in glücklichster Stimmung in der Familie Wagner, wobei Frau Cosima ihn zu seinem Artikel für die Bayreuther Blätter über die Tannhäuservorstellung des Sommers anregte. 1894 dirigierte Strauß dann den „Tannhäuser“ im Festspielhaus, und Frau Cosima soll ihn mit den Worten begrüßt haben: „Ei, ei, so modern und dirigiert doch den Tannhäuser so gut.“ — Der Herzensgeschichte von Richard Strauß — der einzigen, der in der Biographie Erwähnung geschieht und die zur Heirat mit der Sängerin Pauline de Ahna führte — sei noch gedacht; ebenso der Tatsache, daß Strauß nicht selber auf den Salometext (von dieser Oper her rühren seine „Weltberühmtheit“ und seine großen Feindschaften) gekommen ist, das Buch brachte ihm der Wiener Dichter Anton Lindner. Strauß akzeptierte aber die neue Textfassung nicht, sondern hielt sich, wie bekannt, an Wildes Original. 1901 wurde Strauß in Heidelberg, dessen Universität ihm den Doktor verlieh, Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, ein Amt, das er 1909 in Stuttgart wegen Ueberbürdung an Schillings abgab. Von der Zeit ab datiert auch der neue Aufschwung des A. D. M.-V., er fand mit seinen Bestrebungen solche allgemeine Beachtung, daß die Widersacher gegen ihn laut werden zu müssen glaubten. Der Sieg der guten Sache wurde beim Liszt-Fest, wieder in Heidelberg, entschieden.

Diese 100 Seiten des Lebensumrisses, woraus nur die Hauptpunkte erwähnt, sind mit viel Liebe und Fleiß geschrieben, ein reiches Briefmaterial ist geschickt verwendet, die ganze Darstellung belebt, auch humorvoll und amüsant gegeben; dabei hat es Steinitzer verstanden, das Dithyrambische bei der Schilderung seines Helden zu vermeiden. Aber in das rechte Licht hat er ihn trotzdem gerückt, so daß jeder schon aus diesem Kapitel den Menschen Strauß, den ehrlichen Künstler mit dem großen Wollen, den eifrigen, unerschrockenen Förderer alles Bedeutenden der Kunst und nicht minder des erst Werdenden, des Keimfähigen in ihr, hoch achten und lieb gewinnen muß. Diese Erkenntnis im Leser hervorgerufen oder befestigt zu haben, ist im Falle Strauß doppelt verdienstlich. Es ist durchaus nicht gleichgültig für die Wirkung eines Kunstwerkes, wie das Bild seines Schöpfers in der Phantasie des Publikums erscheint. — — —

Strauß-Büste von Hugo Lederer.
Kunstverlag Fritz Gurlitt in Berlin.[1]

Der II. Teil der Biographie „Der künstlerisch-ethische Charakter im Lichte seiner Zeit und im Lichte der Tatsachen“ behandelt zunächst das Thema „Strauß und seine Zeit“, wobei Steinitzer in einer geistreichen Wendung diesen Begriff allgemein dahin erweitert, daß jeder Große nicht bloß, sagen wir das „Kind“ seiner Zeit war, sondern zugleich ihr Vater, ihr Lehrer, Erzieher. Ein sehr wichtiges Kapitel ist „Strauß und die Presse“, dessen Ausführungen wir, die die Sünden einer gewissen Journalistik in ihren gröbsten Auswüchsen seit Jahren an den Pranger gestellt, durchaus beipflichten. Steinitzer behandelt die vier Hauptschlagworte „Der Schalk“, „Der Dekadent“, „Der Artist“, „Der Geschäftsmann“ in seiner ihm eigenen humoristisch - satirischen Art, und sein Plaidoyer wird zu einer glänzenden Abfertigung der Gegner, mit den Waffen des Spottes schlägt er sie auf die dicken Schädel oder auf die bösen Mäuler, daß es eine Freude ist. Betont er z. B. die Lächerlichkeit der Meinung, daß Straußens Werke „ohne Empfindung“ geschrieben seien, so stimmen wir ihm ebenso zu, wenn er Strauß gerade dafür lobt, daß er den wirtschaftlich so ungeheuer unpraktischen deutschen Musikern gezeigt hat, wie ihnen zu helfen sei. Hilf dir selber, dann hilft dir Gott! Mit Jeremiaden in Jubiläumsartikeln, wie schlecht es den armen Komponisten auf dieser Welt ergangen sei (Schubert, Lortzing usw.), ist's wahrhaftig nicht getan. Das ist „sentimental“! „Weil unserer Welt im Grunde das Geschäft doch alles gilt, sieht sie in Straußens Kunstschaffen nur die goldtragende Arbeit,“ sagt Steinitzer und schließt diesen Abschnitt: „So entsteht der Dekadent, der trotz der großen Fertigkeit seines kühl berechnenden Artistentums mit der von den Klassikern geheiligten Tonkunst nichts mehr zuwege bringt als Nervenkitzel, der als Geschäftsmann den beabsichtigten Gewinn daraus zieht

[1] Dies Bild, wie die auf S. 106, 107, 110 und 111 sind mit Bewilligung des Verlegers der Strauß-Biographie entnommen.



Das Geburtshaus von Richard Strauß in München, Neuhauserstraße.

und als geheimer Schalk sich den Buckel voll lacht, daß jemand seine Ware für ernsthafte Kunst kauft. Das ist sicher eine Figur, die brillant in „unsere Zeit“ paßt und vielleicht auch existiert, ganz gewiß aber nicht Richard Strauß heißt oder auch nur den Nagel eines kleinen Fingers von ihm besitzt.“ — Es war an der Zeit, daß dieser Art von Kritik und der ihr zur Verfügung stehenden Presse mal „im Zusammenhange“ die Wahrheit gesagt wurde, wobei Steinitzers Mut hier ebenso hoch einzusetzen ist wie sein Verdienst um die gute Sache. Auch die berechtigte Abfertigung des Herrn *Felix v. Weingartner*, dessen Zorn gegen die ihm überlegenen Komponisten im Quadrate seiner immer mehr zusammenschrumpfenden eigenen Erfolge auf diesem Gebiete zunimmt, ist zu begrüßen.

Sonderbar mutet dagegen Steinitzers Aufzählung der bekanntesten Gegner selber an. Hier merkt man, daß das Buch zum Teil rasch geschrieben werden mußte. Die „Phalanx in schimmernder Rüstung“, die die „Widersacher“ darstellt, zählt folgende „Helden“ namentlich auf: Thomas-San Gali, Adolf Weißmann, den scharfen, skeptischen, zuweilen fast finsteren August Spanuth (vergl. dazu die Seite vorher), den „vielseitigen Karl Grunsky“ (von dem Steinitzer eine Seite später eine Stelle anführt, worin Straußens künstlerische Ehre angetastet wird), den „fleißigen“ Edgar Istel — (wir sagen: mehr als fleißigen) und den exzentrisch originellen Friedrich Spiro. Dann folgen Brandes, Göhler, Kalbeck, Smolian, Hugo Riemann usw. Georg Gräner, Rudolf Louis, Max Chop, Erich Urban, Wilhelm Mauke werden als Beispiele für die Kritiker angeführt, die aus dem Paulus sich zum Saulus zurückentwickelt haben, d. h. auf irgend einer Wegstrecke liegen geblieben sind, sich bei dem oder jenem Werke von Strauß abgewendet haben. Diese Namenaufzählung scheint mir doch nicht ganz aus homogenen Elementen zusammengesetzt zu sein. Man kann z. B. den Negationsrat Spiro, dessen Art den finsteren Spanuth veranlaßte, ihm sogar als seinem eigenen Römischen Korrespondenten in den „Signalen“ den Kopf zu waschen, nicht mit einem Louis in einen Topf werfen, dessen früheres leidenschaftlich-temperamentvolles Wesen leider nur etwas zu stark von einer umfangreichen pädagogischen Tätigkeit gedämpft und in ein „retardierendes“ Tempo gebracht wurde („Reaktion als Fortschritt?“). Auch Dräseke nimmt eine besondere Stellung ein; sein Aufsatz „Die Konfusion in der Musik“ (er ist in der „N. M.-Z.“ seinerzeit erschienen) hat Aufsehen gemacht, wenn man seinen Ausführungen auch nur zum Teil beistimmen kann, sicher nicht im Hinblick auf Richard Strauß, dessen Genie der „alte“ Dräseke nicht mehr übersieht. Dies Kapitel ist Steinitzer nicht besonders gelungen. Hier wird eine sorgfältige Nachprüfung in den folgenden Auflagen nötig sein, wie es ja auch an anderen Stellen in Einzelheiten noch zu feilen und zu verbessern gibt. — Nach zutreffenden Bemerkungen über die sogenannten „Führer“ zu den Werken, kommt Steinitzer dann zum Abschnitt „Strauß als positive Größe“. Strauß sei infolge der wühlenden Pressetätigkeit für einen sehr großen Teil der Hörer noch nicht gewonnen, der Weg zum Verständnis wie zur Kunst überhaupt ginge durch das Positive. Mit dieser sehr richtigen Maxime beginnt Steinitzer. Er warnt vor zu künstlich aus weit entlegenen Gebieten genommenen Hilfslinien und gibt zwei Faktoren an, aus deren Resultaten man Strauß versteht: die passive Rezeptivität (Suggestibilität), die bei Strauß außerordentlich entwickelt ist, und die aktive Gestaltungskraft; der Quantität nach wird sie kaum jemand bestreiten. Der Qualität? Für uns wären Steinitzers interessante Ausführungen nicht nötig gewesen, um die Frage zu bejahen. Die Abschnitte 23—27 tragen als Ueberschrift: Der Tonsetzer, Der Harmoniker, Der Instrumentator, Der Vokalkomponist, wobei bemerkt wird, daß ein deutlicheres Bild darüber sich aus den Betrachtungen der einzelnen Werke selber ergeben werde. Ehe wir zu ihnen kommen, finden wir noch als Schlußkapitel dieses zweiten Teils: Der Dirigent Strauß, Der Musikschriftsteller, Der kollegiale Vorkämpfer. Sie sind besonders interessant und mit Liebe und Verständnis geschrieben. Ueber den für den Verfasser freilich heiklen Punkt Istel — Allg. Deutscher Musikverein der Kakophonikerartikel erschien bekanntlich in der „Musik“) geht Steinitzer mit einfacher Konstatierung der Tatsache hinweg, jede Tendenz läge fern; er wüßte nicht, wie man die Lage in Kürze anders verständlich machen sollte. Nun, wir wollen's ihm glauben, obgleich Rücksichten im allgemeinen doch nicht zu weit getrieben werden sollten. Dr. Istel, der Strauß in derselben „Musik“ (Schuster & Löffler) in einem zweiten, für ihn selber fast noch schlimmeren „Faschingsartikel“ von neuem angerempelt hatte, in einer Strauß-Biographie mit seidenen Handschuhen angefaßt zu sehen, muß einiges Kopfschütteln hervorrufen — bei den Fernerstehenden. — Ueber den Dirigenten Strauß sagt Bülow schon in Meiningen, mit welch verblüffender Sicherheit er sofort den Taktstock geführt hätte. Jetzt, in Heidelberg gab es dagegen wieder Stimmen, die da meinten, Strauß sei doch „eigentlich“ kein Dirigent. „Daß du die Nase ins Gesicht behältst!“ — Wer weiter erfahren will, was Strauß für die „Genossenschaft Deutscher Tonkünstler“ geleistet hat, der lese im Steinitzer darüber nach. Heute ist ja der Kampf so gut wie beigelegt. Aber früher war es z. B. sogar ein Blatt wie der „Kunstwart“, der in Aufsätzen Dr. Göhlers als Gegner der Genossenschaft auftrat, und zwar mit solcher Schärfe, daß es zu Prozessen kam. Vermutlich erinnert sich der „Kunstwart“ mit nicht gerade freudigen Gefühlen jener Periode, die kaum zu denen seiner besonderen Kulturarbeit zu zählen ist. Aber allen Widerständen zum Trotz hat sich die Genossenschaft durchgesetzt, weil sie eine gute und gerechte Sache vertrat; und die siegt schließlich doch in der Welt. Aber wenn man zurückblickt auf die Art, wie bei den pekuniär nicht Beteiligten dagegen gekämpft wurde, so gibt es nur die eine Erklärung dafür — das Bestreben, einer künstlerischen

Persönlichkeit wie Strauß mit jeden Mitteln zu schaden, und das ist weder klug noch edel von den Hütern der einzig wahren Kunst, sondern beschränkt und beschämend. Freilich, die Welt vergißt, was die früheren Gegner einer anerkannten Sache gesagt haben. Ihnen schadet's nichts, im Gegenteil, der „Klang" des Namens bleibt vielleicht sogar noch, aber wieviel Tüchtiges ist durch solche Kritik schon vernichtet worden?

* * *

Der III. Teil der Biographie bringt dann eine Besprechung der einzelnen Werke: ungedruckte Jugendwerke, Kammermusik, Lieder, Chorwerke, programmatische Orchesterwerke, Tondichtungen für großes Orchester, dramatische Werke und schließlich Bearbeitungen.

Den vielfach ganz unbekannten Jugendwerken ist große Aufmerksamkeit geschenkt, den Straußschen Liedern, von denen das Publikum bisher höchstens vier bis fünf kennt, wird die Besprechung sicher zum Vorteil gereichen und ihre weitere Verbreitung fördern. Im Abschnitt 37 (programmatische Orchesterwerke) führt der Verfasser wieder eine Reihe von Kritiken an, so die Urteile Hanslicks, der unter anderen gleich Paul Heyse das Ueberwiegen des Charakteristischen über das Schöne in der Moderne beklagt. Bis auf die eine Erkenntnis, daß Strauß im Grunde Dramatiker sei, zeigt Hanslick eine geradezu überraschende Verständnislosigkeit nicht nur der Musik, sondern auch des Wesens von Strauß. Ein kleiner Irrtum ist ihm außerdem passiert, als er den „Modernen" Beethoven als Beispiel gegenüberstellt, der „ohne Posaunen" ausgekommen wäre (bei manchen Leuten scheint mit oder ohne Posaunen eines der wichtigsten Kriterien für ein Orchesterstück zu sein; siehe auch Kalbeck: Brahms verwendet die Posaunen nur im vierten Satz, „wo sie auch hingehören"!) — Beethoven also ohne Posaunen, und zwar in der Fünften Symphonie!! — Steinitzer hütet sich auch in diesem Kapitel vor Ueberschwenglichkeit, er sieht, z. B. im „Rosenkavalier", auch Schwächen in den Werken seines Helden. Aber immer wieder betont er, daß stets die positiven Eigenschaften eines Kunstwerkes maßgebend seien, niemals die negativen. Die „Literaturangaben" weisen zunächst auf den Strauß-Katalog der „Universal-Edition" und auf das Programmbuch zur Münchner Strauß-Woche hin. Dann wird der Wert des Konzertlexikons von Müller-Reuter hervorgehoben, vor allem aber die Bülow-Briefe, die Steinitzer ein einzigartiges musikgeschichtliches, literarisches und menschlich großes Denkmal nennt (im Gegensatz zu Frau Professor Daniela v. Thode, geb. Bülow — sie gehört auch gewissermaßen zu den „Erben" Bayreuths). Das übrige Literaturverzeichnis ist wohl noch nicht ganz vollständig? — Mit diesen Andeutungen über den III. Teil der Biographie wollen wir unsere Betrachtungen für heute schließen.

So möge denn unsere Strauß-Biographie auf ihrem Wege von Glück und Erfolg begleitet sein. Für das gebildete Publikum ist sie geschrieben, nicht einseitig für den Fachmusiker. Straußens Bedeutung für die Kunst ist nicht mehr zu leugnen, seine Musik können wir uns in der Entwicklungslinie nie hinwegdenken; damit ist auch seine historische Bedeutung festgestellt, wenn auch wir die Stellung von Richard Strauß, vor allem ob er das Ende einer Epoche ist oder zugleich Anfang einer neuen, nicht mit Sicherheit fixieren können. Aber zweifellos wird seine Musik noch viel mehr Menschen an sich ziehen, sie im Tiefsten erschüttern wie erfreuen, wenn nur erst der Glaube daran verbreiteter und gefestigter geworden ist. Dazu gehört neben einer fördernden Kritik, daß dem Publikum das Bild des Künstlers in seiner wahren Gestalt gezeigt werde, gereinigt von den Schmutzflecken, mit denen es Unverstand und Böswilligkeit beworfen haben. Und an dieser Restaurierung in vorbildlicher Weise mitgewirkt zu haben, ist ein hauptsächliches Verdienst seines ersten Biographen Max Steinitzer. **Oswald Kühn.**

Siegfried Wagner gegen Strauß.

In No. 15 der „Lustigen Blätter" veröffentlicht Alexander Moszkowski folgendes aktuelle Gedicht:

Lieber Siegfried!

Da hast du ihn ja kräftig mitgenommen,
Den Richard Strauß vor deinem Publiko,
Aus deinem Busen ist emporgeglommen
Die Funkengarbe heiß und lichterloh;

Epitheta hast du dem Strauß gegeben,
In Lauge und in Vitriol gedämpft,
Da möchte ich die Stimme doch erheben,
Ich, der ich selbst den Strauß so oft bekämpft:

Erwiesen ist, er schwelgt im Kakophonen,
Gibt der Musik verzerrten Widerschein,
Doch diese Kunst in Mißklangsregionen
Ist sein!

Sein Eigentum! Und seine Werke schreibt er,
Verführt von einem eignen Ideal,
In Irrungen und Wirrungen noch bleibt er
Original!

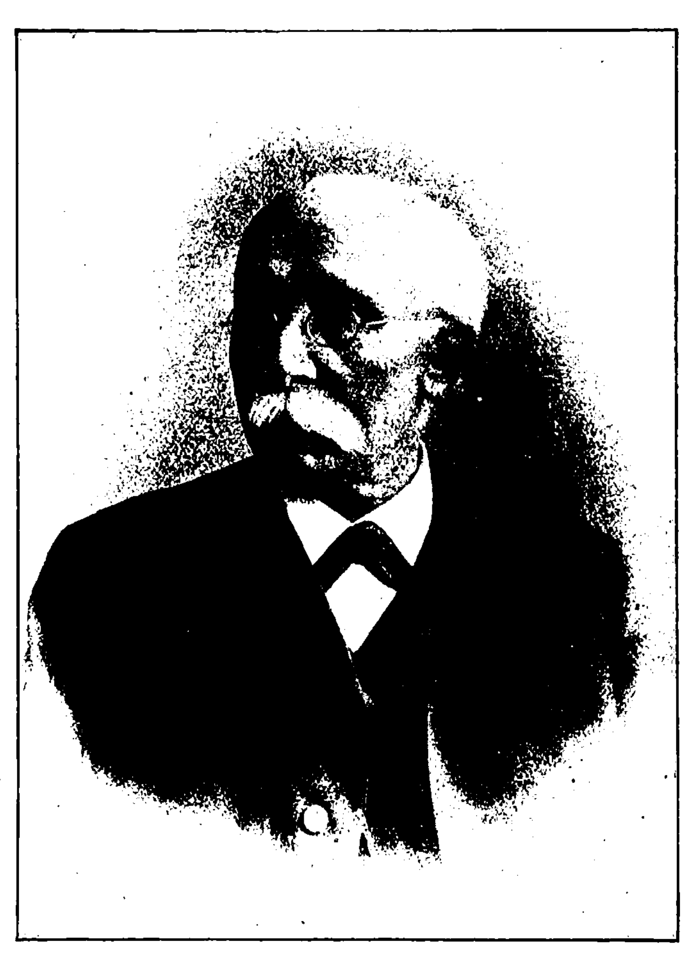
Was Strauß erschuf in seinem heißen Sehnen,
Beflügelt von besondrer Phantasie,
Abstoßend mag es wohl dem Ohr ertönen,
Null ist es nie!

Er wurde Führer; seinen Sprödigkeiten
Fliegt ein gewalt'ger Troß von Jüngern zu,
Er ist der Exponent der neuen Zeiten,
Nicht du!

Und noch an eines möchte ich gemahnen,
Was immerhin doch der Erwähnung wert:
Er stammt als großer Sohn von kleinen Ahnen,
Nicht umgekehrt! **Anton Notenquetscher.**

* * *

Bravo, alter Freund Anton, wir reichen dir nach langer Zeit wieder die Hand! Red. der „N. M.-Z."



Der Vater Franz Strauß.

Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.

Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung.[1])
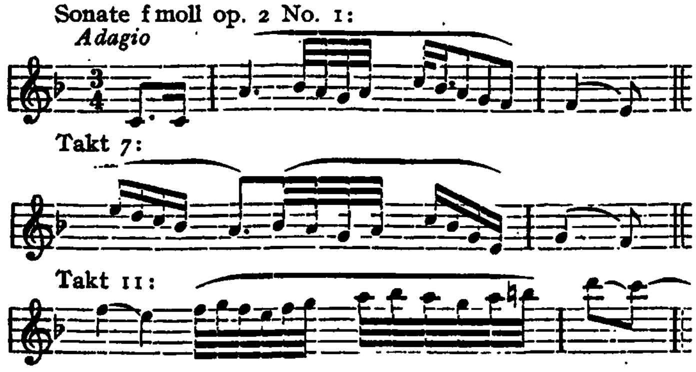
L. van Beethoven.

ETWA um die Mitte von Beethovens Lebenslauf — 1800 — hatte das Pianoforte überall das Klavichord und Harpichord verdrängt. Beethoven war der größte Pianist seiner Zeit. Keiner kannte so gut wie er die Möglichkeiten, welche dieses Instrument bot, Feinheiten des Ausdruckes und den wechselreichen Zusammenklang der Töne mit Hilfe der Pedale auszuführen. Dennoch muß der Tatsache Rechnung getragen werden, daß Beethoven in der Tradition der norddeutschen Cembalisten ausgebildet wurde, daß sein Lehrer Neefe ihn nach Ph. E. Bachs „Versuch" und J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier unterrichtete. Daher kann sein Anschlag durchaus nicht der moderne gewesen sein — es war mehr Finger- als Handgelenk-Anschlag —, und aus diesem Grunde ergibt sich aus seiner Notierung oft ein legatissimo, wo ein Virtuos heutzutage kaum ein gewöhnliches Legato für nötig hält.

Es ergibt sich die Frage, ob die Erkenntnis, die Beethoven von den Ausdrucksmöglichkeiten des Pianofortes gewann, irgend welchen Einfluß auf die Ausführung der Verzierungen hatte. Die Antwort lautet: bedeutend weniger, als moderne Herausgeber zu denken scheinen. Bis zum Klavierkonzert c moll op. 37, das 1800 entstand, sind die Verzierungen in Beethovens Werken genau nach den Vorschriften von Ph. E. Bach, Türk und Clementi auszuführen. Von der Zeit an tritt eine Veränderung in zweifacher Richtung ein: 1. Längere Triller müssen mit der Hauptnote angefangen werden, da auf dem Pianoforte so die harmonische Bedeutung der Hauptnote — besonders in Forte-Passagen — leichter zum Verständnis kommt. 2. Die „Bebung" wird auf eine neue Weise zur Wirkung gebracht: durch Wiederholung der Note mit regelmäßigem Fingerwechsel, durch Zu- und Abnahme von Schnelligkeit und Tonstärke, durch den Gebrauch der Pedale.

Die genaue Interpretation jeder Verzierung oder Abkürzung in Beethovens Werken ist von Wichtigkeit. Folgende Beispiele mögen vielleicht überreichlich erscheinen. Sie illustrieren die Klaviersonaten, die Sonaten für Klavier und Violine, für Klavier und Cello, die Klavier-Trios und Klavierkonzerte. Die Grundlage bildet der Originaltext, wie er in Breitkopf & Härtels Subskriptions-Ausgabe veröffentlicht ist.

Sonate f moll op. 2 No. 1:



Im 29. Takte ist die Notierung ziemlich ungenau, da das Zeichen für den Doppelschlag über dem zweiten *c* steht statt zwischen den beiden Noten.

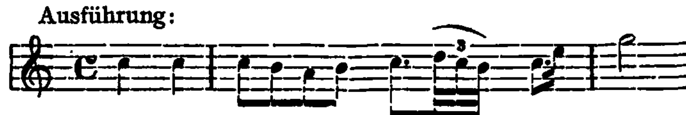
Ausführung:

Takt 29:

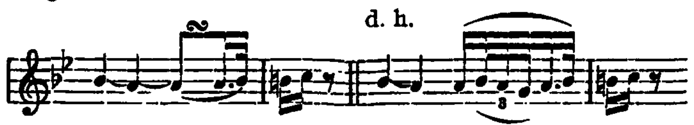
[1] Vergl. die Aufsätze in Heft 1, 3, 10, 13 u. 17 des vorigen Jahrgangs.

Das gleiche findet sich im Rondo C dur:

Ausführung:
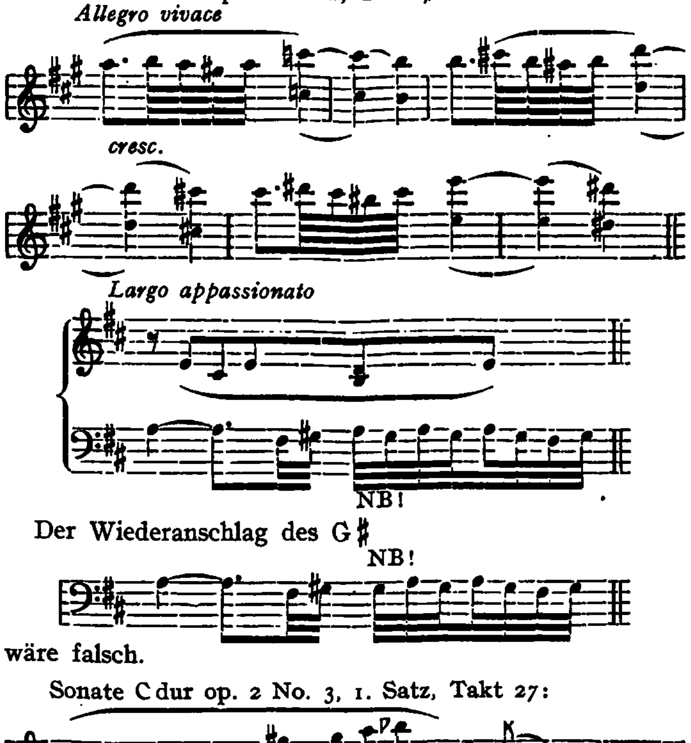


In der Sonate für Klavier und Violine (F dur) op. 24, Adagio, Takt 35, ist die geforderte Ausführung genau vorgedruckt:



Ganz ausgeschrieben findet sie sich in der Sonate für Klavier und Violoncello op. 5 No. 2, Rondo, C dur-Episode.

Sonate A dur op. 2 No. 2, Takt 70:



Der Wiederanschlag des G♯
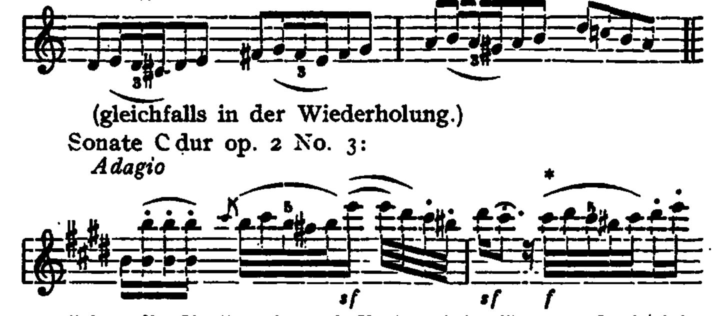
wäre falsch.

Sonate C dur op. 2 No. 3, 1. Satz, Takt 27:
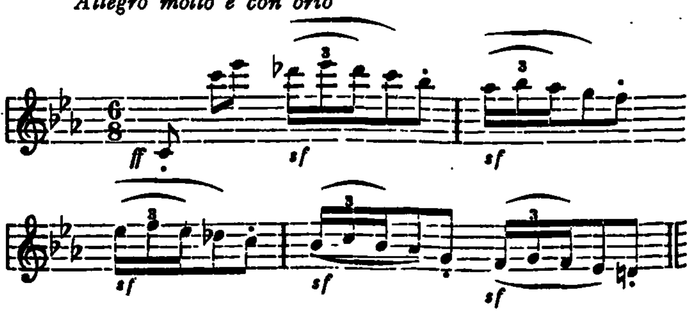


(gleichfalls in der Wiederholung.)

Ebenda. Takt 45, wo die Originalnotierung falsch gedruckt ist. Die beabsichtigte Ausführung ist so:



* Hier gilt die Regel: Melodische Linienführung darf nicht verwischt werden, deshalb muß der Triller auf C♯ mit der Hauptnote beginnen.

Sonate Es dur op. 7:



Das ist C. Ph. E. Bachs Schneller: „je mehr er geprallt wird, desto besser.“ Vergl. Sonate pathétique, 1. Satz.

Sonate Es dur op. 7, Rondo, Takt 36 etc.:

p

sf

Sonate pathétique op. 13:

Allegro di molto e con brio

Ausführung:

sf *sf* *sf*

oder:

(triolenartig)

Sonate F op. 10 No. 2:

Allegro Triller am Ende des 1. Teiles:

Sonate D dur op. 10 No. 3:

Vorschläge kurz, obgleich Czerny sie als lang angibt.

Menuetto Takt 25:

Allegro

Sonate E dur op. 14 No. 1. Takt 8:

Allegro

poco cresc.
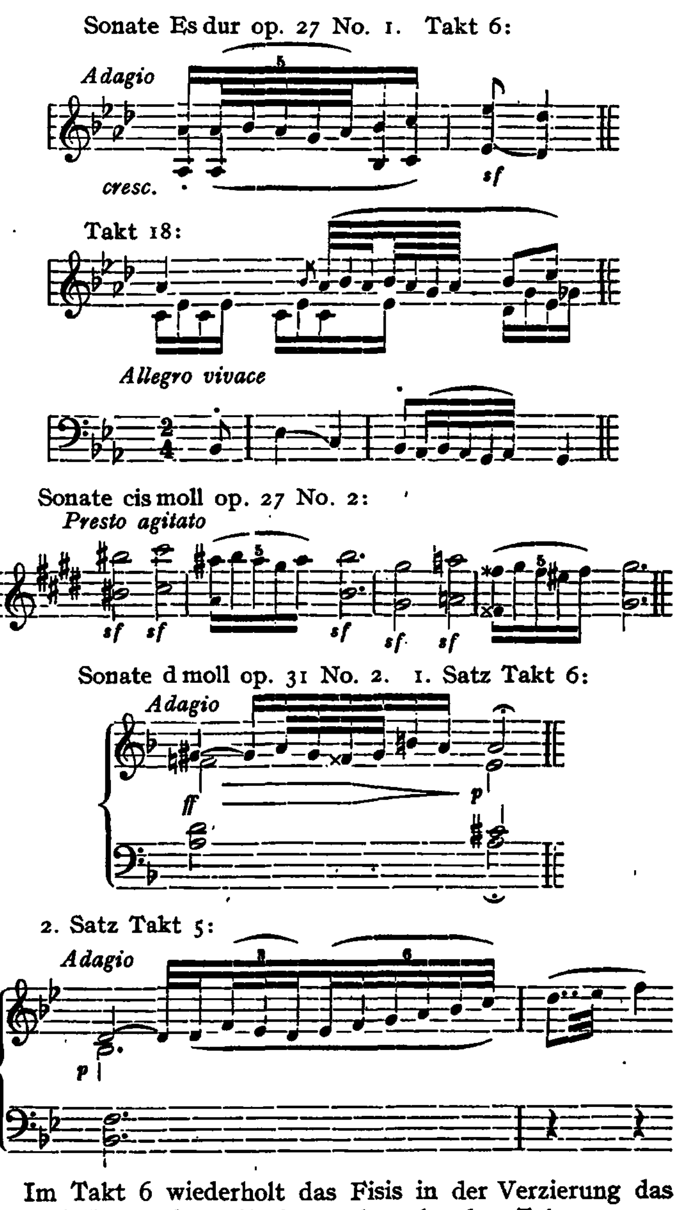
mf

Takt 39:

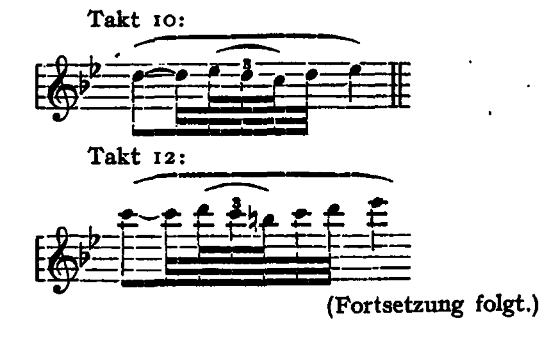
p

Sonate B dur op. 22, 1. Satz Takt 10:

f



Im Takt 6 wiederholt das Fisis in der Verzierung das Achtel G vor dem Gis im vorhergehenden Takte.



(Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

Dritte Abteilung.

Aus Tagebüchern meiner Stuttgarter Zeit.

UND so war ich denn in Stuttgart! — Der Antritt meiner Stellung war nichts weniger als vielverheißend für mich. Ich hatte Baron Gall seinerzeit gesagt, daß ich eine Stellung als dirigierendes Mitglied der Hofkapelle verlange wie in Weimar, wo ich in den Theater- wie Hofkonzerten die Soli zu leiten hatte. Baron v. Gall antwortete mir, daß es eine solche Stellung in der K. Hofkapelle in Stuttgart nicht gebe. Man kann sich nun mein Erstaunen denken, als mir mitgeteilt wurde, daß zwei Musikdirektoren erste Geige spielen und man von mir erwarte, daß ich mich aus Rücksicht auf diese beiden alten Herren ans zweite Pult setze. Ein Konzertmeister am zweiten Pult, ein Offizier, der seine Leute



Richard Strauß, etwa zehnjährig.

von hinten führt! Als ich, ganz unglücklich über diese sonderbare Zumutung, Rubinstein, der gerade in Stuttgart war, davon erzählte, sagte er ganz entrüstet: „Wenn Sie das tun, guck' ich Sie nicht mehr an; Sie können nichts anderes darauf tun, als Ihre augenblickliche Entlassung verlangen," ein Rat, der auch meinem Gefühle vollständig entsprach. Ich ging daher sofort zu Herrn v. Gall und bat ihn, zu seinem nicht geringen Schrecken, um meine Entlassung. Herr v. Gall suchte mich zu beruhigen, versprach mit Hofkapellmeister Kücken über die Angelegenheit zu sprechen, die Sache zu meiner Zufriedenheit zu ordnen, und dispensierte mich vorläufig vom Dienst. Das Resultat dieser Besprechung (parturiunt montes) war, daß ich mit den beiden Herren Musikdirektoren an einem Pult spielen solle. Man genoß nun das interessante Schauspiel, drei Geiger an einem Pulte spielen zu sehen. Der Referent einer Tageszeitung sah sich veranlaßt, zu schreiben, daß, wenn Herr Singer auch ein Künstler usw. sei, so hätte er als junger Mann wohl so verdienten alten Künstlern gegenüber die Rücksicht haben können, sich ans zweite Pult zu setzen. Auch andere kleine Kämpfe hatte ich zu bestehen, wie z. B.: Bei kleineren Opern spielte der Musikdirektor H. mit mir. Dieser als ganz besonders höflicher Mann bekannte Herr wollte sich in seinem stolzen Gefühl als Musikdirektor nicht dazu bequemen, umzublättern, was mich bewog, ihm in aller Ruhe zu sagen, daß, wenn er eben nicht umblätterte, wir beide das Vergnügen haben würden, die Oper als Hörer zu genießen, da ich nicht gewohnt sei, umzublättern und infolgedessen etwas ungewandt darin sei, und so pausierten wir beide eine gute Weile, bis gelegentlich der Herr Kapellmeister einen scharfen Blick auf das streikende Pult warf, worauf sich der Herr Musikdirektor schließlich, wenn auch sehr schwer, zu dieser, seiner Meinung nach demütigenden, Pflicht bequemte und seufzend umblätterte. Glücklicherweise dauerte der abnormale Zustand, der mich selbstverständlich sehr verstimmte, nicht mehr lange. Die Saison ging zu Ende, und als mit Beginn der neuen Saison Karl Eckert als Hofkapellmeister neben Kücken angestellt wurde, war das erste, was er tat, daß er das Orchester ganz umstellte und mich am ersten Pult allein spielen ließ, während die beiden alten Herren in der gleichen Reihe an einem anderen Pulte geigten! — Als ich nun eine längere Zeit stets gewissermaßen „Solo" gespielt hatte, engagierte Eckert Herrn Bennewitz, dessen Frau zugleich als dramatische Sängerin angestellt war (später Direktor des Prager Konservatoriums), in dem ich dann einen ausgezeichneten Pultkollegen bekam.

Nach dem so regen künstlerischen Leben in Weimar kam mir Stuttgart in musikalischer Beziehung ganz merkwürdig still vor. Wohl war vor kurzer Zeit das Konservatorium gegründet worden, das in I. Faißt den grundgelehrten Musiker und bedeutenden Orgelspieler hatte, in S. Lebert, den hervorragenden Pädagogen, dessen im Verein mit L. Stark bei Cotta erschienene Klavierschule berechtigtes Aufsehen machte und dessen Name, sowie die von D. Pruckner und W. Speidel eine Menge Schüler aus aller Welt heranzog; allein sein Bestehen war noch zu kurz, um schon einen befruchtenden Einfluß auf das musikalische Leben Stuttgarts auszuüben. Faißt hatte durch die musterhaften Aufführungen des Vereins für klassische Kirchenmusik viel Gutes gestiftet und den Geschmack wesentlich gehoben und verbessert, die Hofkapelle besaß vortreffliche Kräfte, aber es fehlte doch z. B. für die Kammermusik eine besondere Anregung, um dieses mit allerwichtigste Erziehungsmittel zur Geltung zu bringen. Der ausgezeichnete Geiger Eduard Keller, der hervorragende Schüler von Molique, hatte zwar eine Quartettvereinigung gegründet, aber ein schweres Augenleiden, welches nach und nach zu völliger Erblindung führte, zwang ihn, sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Eine spätere Quartettgesellschaft fristete ein kümmerliches Dasein und war kaum imstande, mehr als eine verschwindend kleine Zahl von Musikfreunden in dem kleinen Saal des Museums um sich zu scharen. — Das erste, was ich bei Beginn der Saison in Angriff nahm, war die Gründung von Kammermusikabenden mit D. Pruckner, und Quartettsoireen, zu welch letzteren ich zwei Mitglieder des früheren Quartetts, die Herren Barnbeck und Debyisère, zuzog. Julius Goltermann, der neu engagierte ausgezeichnete Cellist der Hofkapelle, trat in die Trio- und Quartettsoireen ein, und so konnten wir bereits am 23. November 1861 mit dem ersten Trio-Abend, in welchem wir das Es dur-Trio von Fr. Schubert als Novität (!) brachten, und am 26. Nov. mit der ersten Quartettsoiree vor die Oeffentlichkeit treten. Welche reiche Tätigkeit bot sich uns! Denn was war damals von bedeutenden Werken der Kammermusikliteratur für Stuttgart nicht neu? Ich will nicht alles in dieser Beziehung anführen, so verlockend es auch wäre, so viel sei aber doch gesagt, daß der letzte Beethoven, der größte Teil von Schumann, sowie alle Kammermusikwerke von Brahms von uns zum ersten Male gebracht wurden. Dabei wurden die damals Neueren neben den Aelteren nicht vernachlässigt, z. B. ein schönes Streichquartett von J. J. Abert, ein interessantes Trio von G. Linder. Im Verlaufe der Jahre folgten dann Werke von J. Raff, R. Volkmann, von Fr. Schubert (Oktett, G dur-Quartett, Trio-Nocturne, Rondo [h moll], C dur-Fantasie für Violine und Pianoforte, Trio B dur, Forellenquintett, C dur-Quintett); Spohr (Nonett) Sonate für Violine und Harfe mit dem eminenten Harfenspieler G. Krüger, Doppelquartett, Trio E dur; Saint-Saëns (Septett) mit Max Pauer; Tschaikowsky, Ernst Naumann, Jadassohn, F. Hiller, C. Reinecke, H. Hofmann, C. Eckert (Trio), J. Brüll, W. Speidel, Gernsheim, S. de Lange, Molique (dessen d moll-Konzert ich zum ersten Male im Abonnementkonzert spielte), Grieg, E. H. Seyffardt, Goldmark, Rubinstein, Bargiel, Gade, Kiel, Rob. Kahn, Weingartner, H. Huber, Joseph Huber, A. le Beau, Aline Hundt, Liszt (Angelus), Smetana (Streichquartett), L. Stark, Verdi (Streichquartett), Bazzini, Landgraf von Hessen (Quartett), Kaufmann, J. Klengel, H. v. Bronsart Otto Dessoff (Quartett und Quintett), usw. usw. Dabei wurden wir aufs kollegialste von den bedeutendsten Künstlern der K. Hofkapelle, sowie von hiesigen und auswärtigen Komponisten, Virtuosen und Virtuosinnen: Hiller, Gernsheim, B. Coßmann, R. Kahn, Speidel, Wilh. Krüger, C. Eckert, Anna Mehlig, Mary Krebs, Johanna Klinckerfuß, Eugenie Menter, Größler-Heim durch ihre hervorragende Mitwirkung unterstützt. Freilich, „traurig, daß es wahr ist, und wahr, daß es traurig ist," sagt Shakespeare, gelang es allen unseren Bemühungen und Opfern an Zeit und Mühen nicht, mehr als ein verschwindend kleines Häuflein von Kunstfreunden für uns zu interessieren und ein gefüllter Saal gehörte zu den seltensten Vorkommnissen. Ich kann mich ganz gut erinnern, daß die Königin Olga mir eines Tages sagte: „Ich lese mit Bedauern in den Zeitungen, daß Ihre Soireen nicht so besucht sind, wie sie es verdienten. Wie kommt das?" Ich antwortete, daß es uns leider nicht gelungen sei, den Geschmack des größeren Publikums für die Kammermusik zu erwecken und daß wir nur auf eine kleine, allerdings treue Gemeinde zählen könnten. „Aber wir werden alt," meinte die Königin, „und es muß Nachwuchs kommen."

Im Quartett fand nach einiger Zeit ein Wechsel statt. An Stelle von Barnbeck trat Hugo Wehrle, und für Debyisère Karl Wien als Bratschist ein. In beiden gewann das Quartett zwei ganz ausgezeichnete Kräfte, die viele Jahre mit mir vereint wirkten. Hugo Wehrle war nicht nur ein eminenter Geiger, sondern auch ein höchst talentvoller Komponist, der viele interessante Werke für die Geige sowie für Kammermusik und Gesang geschaffen hat. Karl Wien war neben seinem vorzüglichen Geigenspiel eine ganz hervorragende Kraft als Bratschist. Goltermann verlor ich leider schon nach einigen Jahren, da er eines schweren Leidens wegen sich pensionieren lassen mußte. Ihm folgten Th. Krumbholz, der eine Reihe von Jahren



Die Mutter Josephine mit ihrem Söhnchen Richard.



Strauß auf der Probe, das Orchester dämpfend.
(In Weimar ohne sein Wissen aufgenommen.)

wie auch nach seinem leider frühen Tode J. Cabisius und später R. Seitz den Kammermusik- und Quartettabenden ihre ausgezeichnete künstlerische Mitwirkung widmeten. Nach Wehrle und Wien traten die Herren Künzel (ein früherer Schüler von mir) und Klein in das Quartett ein und blieben, bis ich die Quartettsoireen aufgab, die mein Nachfolger als Konzertmeister der K. Hofkapelle, der hervorragende Geiger C. Wendling, wieder aufnahm und unter günstigeren Verhältnissen, als sie mir gegönnt waren, fortführte.

In die Kammermusiksoireen trat nach Pruckner, den ein tückisches Leiden hinraffte, und nach Speidel, welchen beiden ich später noch Ausführlicheres zu widmen gedenke, Max Pauer ein. Welchen großen Gewinn das musikalische Leben Stuttgarts, das Konservatorium, durch ihn, der gleich bedeutend als Musiker wie hervorragend als Pädagoge ist, erhielt, brauche ich wohl nicht zu sagen. —

Die großen Orchesterkonzerte, welche zum Besten des Pensionsfonds der Hofkapelle gegeben wurden, hatten mitunter ganz merkwürdige Programme. So wurden darin z. B. die „Zampa-Ouvertüre" gespielt und „Der kleine Rekrut" gesungen. R. Schumann und R. Franz waren noch zum größten Teil unbekannte Größen. Man erzählte (relata refero), daß man die C dur-Symphonie von F. Schubert nach der ersten Probe sofort an die Hechinger Hofkapelle verkauft habe. Richard Wagner war in der Oper vorerst nur durch seinen „Tannhäuser" vertreten, der z. B. in der Pilgererzählung so barbarisch zusammengestrichen war, daß kaum die Hälfte davon übrig blieb. Wagner war ja freilich damals noch bei den meisten Gesangsgrößen, nicht nur Stuttgarts, nicht besonders beliebt, da er von ihnen ganz unbequeme Dinge verlangte: Man sollte nicht an beliebigen Stellen brillante Kadenzen anbringen, sollte nicht den Text ändern, weil ein schöner Ton wirkungsvoller auf den Vokal a statt auf e gesungen werden könne, man solle nicht das hohe B statt A singen, weil man ein schönes B in der Kehle hatte, und sollte auch nicht ad libitum Ritardandos und Fermaten anbringen; kurz, man sollte dessen eingedenk sein, daß man nicht das eigene Ich, sondern den Komponisten zur Geltung zu bringen habe. Das Orchester solle der vollständig gleichberechtigte Faktor in der Oper sein und nicht nur eine begleitende, untergeordnete Rolle spielen, und noch andere ungeheuerliche Dinge. Kücken war in dieser Beziehung der ideale Dirigent. Das Orchester war nur „Folie", jeder hohe Ton der Sänger ein Noli me tangere, der nicht durch das Orchester, so wichtig es auch gerade bei den betreffenden Stellen sein mochte, irgendwie dem Entzücken der Hörer vorenthalten werden durfte. — —

Unsere Abonnementkonzerte, die heute die erste Stelle in unserem Konzertleben einnehmen, haben das in erster Linie Carl Eckert zu verdanken, der einen großen Zug hineinbrachte, sowohl durch seine geniale Leitung wie durch Aufstellung künstlerischer Programme und dadurch das Interesse aller Musikfreunde wie des großen Publikums erweckte und sie immer mehr hob. Den Sängern war er allerdings nicht so sympathisch, weil er ihnen weniger bequem war wie sein Vorgänger. — Abert, Doppler, Zumpe, Obrist, Pohlig waren würdige Nachfolger, die das von ihm Begonnene, in wahrhaft hervorragender Weise fortsetzten, und so die große Bedeutung dieser Konzerte schufen, die sie unter der Leitung von Max Schillings, diesem nach allen Seiten hochbedeutenden, hervorragenden Musiker und Komponisten, jetzt einnehmen. Es scheint vielleicht diese Aufzählung etwas zu umständlich, aber meines Erachtens nicht unnötig in Anbetracht dessen, daß die heutige Zeit leider nur zu schnell vergißt, welche wichtige Arbeit für die Höhe des jetzigen musikalischen Kunstlebens unserer Stadt wir Alten mit Einsetzung aller unserer Kräfte, und zwar mit großen Opfern an Zeit und Mühen, geleistet haben.

Bemerken muß ich an dieser Stelle, daß der Wechsel der Hofkapellmeister in Stuttgart sehr groß war. Nur zwei von ihnen waren länger im Amt, Abert und Doppler, der letztere bis zu seinem Tode. Abert trat als Kontrabassist in die Stuttgarter Hofkapelle ein, und hat sozusagen von der Pike auf gedient. Sein hervorragendes Kompositions - Talent, welches er als Schöpfer von bedeutenden Werken zeigte, von denen ich nur die Kolumbus - Symphonie wie die Oper Ekkehard erwähnen will, lenkten bald die Aufmerksamkeit auf ihn, so daß er schon unter Eckert zum Musikdirektor und nach dessen freiwillig-unfreiwilligem Abgang zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Abert war es, unter dessen Leitung der „Nibelungenring" in mustergültiger Weise zuerst hier aufgeführt wurde. Karl Doppler, der eminente Flötenvirtuose, der im Verein mit seinem gleich hochbedeutenden Bruder Franz in der musikalischen Welt Aufsehen gemacht hatte, wurde auf Veranlassung Eckerts als Musikdirektor angestellt und noch zur Zeit Eckerts zum koordinierten Hofkapellmeister ernannt. Er war ein ganz vorzüglicher, zuverlässiger Dirigent, ein Meister der Instrumentation, und auch lange Jahre als Lehrer derselben am Königl. Konservatorium tätig. In seiner großen Bescheidenheit hat er von seinen Kompositionen, von denen zwei Opern, „Das Grenadierlager" und „Der Sohn der Wildnis" (nach Halms Drama), in Budapest mit Erfolg gegeben wurden, hier nie etwas aufführen lassen. Ich erinnere mich nur an eine größere Ballettszene, die er für eine Oper, ich glaube, es war der „Bergkönig", komponiert hat, und die mit zu den reizendsten Ballettmusiken zählt, die ich kenne. Es ist jammerschade, daß dieselbe im Staube der Hoftheaterbibliothek vergraben liegt, und es wäre eine lohnende Aufgabe, sie wieder zu Ehren zu bringen. — Trotzdem nun Abert, der nach der genialen Direktion Eckerts selbstverständlich eine schwere Stellung hatte, sich im Verlauf der Zeit zu einem ausgezeichneten Dirigenten herangebildet hatte, ereilte ihn doch das Schicksal Lindpaintners, Kückens und Eckerts, und er mußte Klengel, der an Stelle Seifriz' als Musikdirektor und erster Geiger angestellt war, am Kapellmeisterpult Platz machen. Wenn es in Rußland heißt: in Rußland sterbe selten ein Zar eines natürlichen Todes, so konnte man in Stuttgart zu der damaligen Zeit sagen, daß ein Hofkapellmeister selten freiwillig weggegangen ist. Meist w u r d e n sie weggegangen. So war es auch bei Klengel, dem trotz seiner hervorragenden Leistungen unbegreiflicherweise gekündigt wurde. Klengel war das letzte Opfer, welches fiel. Zumpe und Pohlig, die ihm folgten, gingen freiwillig, der erste nach München und der letztere nach Amerika. Es wäre ja verlockend, die nähere Geschichte des Kapellmeisterwechsels der damaligen Zeit zu schreiben, aber ich verzichte lieber darauf, um so mehr, als die Persönlichkeit des Königs Wilhelm eine Gewähr dafür ist, daß bei seinem hohen Verständnis und seiner Gerechtigkeitsliebe die Intrigen, die in der vormaligen Zeit eine bedenkliche Rolle spielten, keinen Einfluß auf ihn haben und einzig und allein das Verdienst für ihn maßgebend ist. Nach Zumpe und Pohlig, die beide Hervorragendes geleistet hatten, gelang es dem geistvollen Intendanten Baron v. Putlitz, dem das Stuttgarter Hoftheater einen so hohen Rang in der Theaterwelt Deutschlands verdankt, Max Schillings zu gewinnen, den man hoffentlich zu halten wissen wird und der sich durch die allgemeine Anerkennung und das Vertrauen, welches man seinem Wirken wie seiner vornehmen Persönlichkeit entgegenbringt, auch dauernd fesseln lassen wird.



Strauß auf der Probe, das Orchester anfeuernd.
(In Weimar ohne sein Wissen aufgenommen.)

* * *

Von großer Bedeutung für unsere Quartettgesellschaft war das Interesse der Königin Olga. Wenn sie auch durch ihren Gesundheitszustand verhindert war, unsere Soireen zu besuchen, so hatte sie doch lange Jahre hindurch regelmäßig Nachmittags-

konzerte bei sich, in denen sie sich die bedeutendsten Werke vorführen ließ und denen sie mit ebensoviel Aufmerksamkeit wie hohem Verständnis folgte. Namentlich liebte sie Brahms, der fast auf keinem Programm fehlen durfte. Die Konzerte fanden nur vor einem Kreise von wenigen Eingeladenen statt, u. a. Lübke, der berühmte Kunstschriftsteller, Hofrat Dr. Hemsen und Staatsrat Th. v. Köstlin. Dieser letztere war ein besonderer Vertrauensmann der Königin, der namentlich in Wohltätigkeitsangelegenheiten, denen sie sich gleich der jetzigen Königin Charlotte mit besonderer Hingabe widmete, ihr Berater war. Köstlin war selbst ein vortrefflicher Sänger; er sang häufig Solopartien in den Konzerten des Vereins für klassische Kirchenmusik, dessen langjähriger Vorstand er war, und erwarb sich, überhaupt als eifriger Mäzen und Förderer der Musik, um das Konservatorium als juristischer Beirat und Förderer hohe, unvergeßliche Verdienste. —

Eine besonders interessante Erinnerung an die Königin Olga ist folgende. Als ich im Jahre 1861 nach Stuttgart kam, spielte ich eines Abends bei der damaligen Kronprinzessin Olga das C dur-Streichquintett von Fr. Schubert. Nach Beendigung kam die Kronprinzessin auf mich zu und sagte: „Dieses Quintett scheint mir eines der schwächeren Werke von Schubert zu sein.“ Etwas unüberlegt antwortete ich: „Und doch, Kaiserliche Hoheit, gilt dieses Quintett für eines der größten Meisterwerke der Kammermusikliteratur.“ Die hohe Frau sah mich hierauf einen Moment etwas erstaunt an und entfernte sich, ohne ein Wort zu sagen. Ich hatte das Gefühl, daß sie mir meine Bemerkung übel genommen habe und ich besser getan hätte, das bekannte Wort: Si tacuisses usw. zu beherzigen.

Jahre vergingen, ich hatte längst diese Episode vergessen, da spielte ich in einem der regelmäßigen Nachmittagskonzerte der nunmehrigen Königin Olga wieder das Quintett. Wie erstaunt war ich, als die Königin auf mich zutrat und mit ihrer bezaubernden Liebenswürdigkeit zu mir sagte: „Hören Sie, Singer, Sie haben doch recht gehabt, als Sie mir seinerzeit das Quintett als Meisterwerk bezeichneten, es ist wirklich prachtvoll, und es ist mir ein Rätsel, daß es mir damals nicht gefallen hat.“

Es war eine besondere Freude, in diesen Konzerten zu musizieren. Man hatte das für den Künstler so wohltuende Gefühl, daß man nicht nur andächtige, im Genusse der Kunst schwelgende, sondern auch hochverständige Zuhörer hatte. — Bei einem Hofkonzert bei der Königin Olga in Friedrichshafen spielte Cabisius die für Cello übertragene bekannte Kirchenarie von Alessandro Stradella. Als einziger Gast war ein russischer Staatsrat anwesend. Die Königin sagte erklärend zu dem Herrn: „Arie von Stradella“. „Ja, Majestät, aus der Oper von Flotow!“

(Fortsetzung folgt.)

Neuere Violin-Literatur.

Bücher, Studienwerke usw.

WILH. JOS. v. WASIELEWSKI: „Die Violine und ihre Meister“, herausgegeben von Waldemar v. Wasielewski. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Geheftet 10 M., gebunden 12 M.

In neuer, fünfter Auflage ist dieses Werk erschienen, mit wesentlichen Bereicherungen und insofern auch Neuerungen, als diesmal die Einteilung in Kapitel durchgeführt wurde, was die Uebersicht und Brauchbarkeit des Buches noch erhöht. Dank seinem reichen Inhalt hat das Werk in Fach- wie Dilettantenkreisen die weiteste Verbreitung gefunden und ist ob seiner leicht verständlichen und zum Teil anmutigen Darstellung, dabei doch gründlicher Sachkenntnis, ebenso geschätzt. — Der Inhalt, in zwei bezw. drei Abschnitte zerfallend, führt dem Leser die Kunst des Violinbaues und der -Bauer sowie ferner die Kunst des Spiels und einiger hundert Meister desselben vom Mittelalter bis zur Gegenwart vor Augen. Einen angenehmen Ueberblick gewährt die gesonderte Behandlung der einzelnen Schulen, wie Pariser, Wiener etc., und des Entwicklungsganges des Violinspiels im 17. bis 18. und 19. bis 20. Jahrhundert. Von besonderem Interesse dürften die vielen größeren und kleineren biographischen Skizzen, soweit solche dem Herausgeber zur Verfügung standen, sein, welche in Verbindung mit verschiedentlichen Originaldokumenten und charakteristischen Anekdoten die Lesbarkeit des Buches noch heben. Als ein bedeutendes Werk, als ein wichtiges Glied in der Kette der Literatur, sollte es in der Bibliothek eines jeden Musikers seinen Platz haben.

Goby Eberhardt: „Mein System des Uebens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage“. Preis 5 M., in Leinen gebunden 7 M. Verlag Gerhard Küthmann, Dresden.

Unter den jetzigen Pädagogen nimmt G. Eberhardt unstreitig einen ersten Platz ein. Mit dem Erscheinen seines Systems findet dies seine besondere Begründung. Ein epochemachendes Werk, eine Tat, möchte ich es bezeichnen, denn ein Einblick darein überzeugt von dem Wert und der Tragweite desselben. Als das Geheimnis „Paganinis“ bezeichnet der Verfasser sein System, was dahin erklärt wird, als Eberhardt durch das Studium der Biographie von Paganini angeregt wurde und das Geheimnis, von dem der große Genuese immer sprach, durch Nachforschungen zu ergründen und zu lösen suchte, was ihm nun gelungen ist. Wie aus der Einführung zu ersehen, hatte der Autor infolge unglücklicher Umstände hinlänglich Zeit und Gelegenheit, die Lösung des Geheimnisses an sich selbst mit überraschendem Erfolge in die Tat umzusetzen. Ein Vorwort, „das gelesen werden muß“, enthält mit wenig Worten das Wesentliche des Systems. Konzentration der Gedanken, Ausbildung der Willenskraft sind die Grundidee, mit Hilfe derer man schneller und sicherer, bei größter Zeit- und Nervenkrafterspamis, vorwärts gelangt. Ein geistiges Ueben statt des vielen mechanischen, soll angestrebt werden. Durch Fixierübungen, wie sie in dem Buch angegeben sind, soll der Kontakt zwischen Geist und Muskelnerv hergestellt werden, was natürlich nicht nur im Violinspiel, sondern bei vielen anderen Instrumenten Anwendung finden kann. Die stummen Uebungen haben daneben noch den Zweck, in kürzester Zeit die Finger durch ihre Hauptbewegungsarten zu führen und auf diese Weise die Technik zu erhalten, was besonders auch für Geiger, die wenig zum Ueben kommen, von großem Nutzen ist. Daß Eberhardt auch nach rein technischer Seite hin überaus erfinderisch ist, bezeugen die vielen nützlichen Winke und Angaben in dem Werke, woraus ernststrebende Künstler noch Wertvolles schöpfen können. (Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf das Studienmaterial zu dem System hinweisen. Im selben Verlag.) In einer früheren Besprechung sprach ich von Eberhardt als einem „neuen Stern am Geigenhimmel“, was ich heute wiederhole. Möge dieser Stern vielen Kunstjüngern leuchten und sie auf richtigem und leichterem Wege zum Ziele führen. Dies meine Empfehlung für das Werk.

Siegfried Eberhardt: „Der beseelte Violinton und die richtige Entwicklung der Technik“. Preis 3 M.

In den Fußstapfen des Vaters scheint auch der Sohn zu wandeln, denn im gleichen Verlag (Küthmann) ist ein Werk erschienen, das allgemeine Beachtung verdient. Fürwahr ein wichtiges Problem, das zu lösen bis jetzt noch sehr wenig gelungen ist und hiezu ein tiefes Eindringen und Ergründen in den Gegenstand erfordert. Daß wir es hier mit einem ernst zu nehmenden jungen Pädagogen zu tun haben, beweist die Gründlichkeit und Art der Darstellung in diesem Buch, das wie dasjenige des Vaters in der Kunstwelt einzig in seiner Art dastehen dürfte. Daß die Ausführung des Vibrato schon vor langer Zeit die Gemüter beschäftigte, zeigen die verschiedenen angedeuteten bezüglichen Stellen aus alten und auch neueren Violinschulen und ähnlichen Werken, wobei die „Neueren“ der Sache schon näher kommen. Daß im heutigen Unterricht in dieser Beziehung noch viele Irrlehren bestehen und grundverschiedene Ansichten herrschen, wird man nicht ableugnen können. Daß auch über die Art des Studiums nach Angaben von Flesch und Rivarde die Meinungen auseinander gehen, bezweifle ich nicht. Wohl mancher Violinlehrer wird sich auch heute noch über die Sache hinweghelfen, wenn er dem Schüler erklärt: das Vibrato, bezw. das Gefühl wird sich nach einiger Zeit und Reife schon von selbst einstellen. Solche mögen sich dieses Werkes besonders bedienen. Ueber den Zusammenhang von Gefühl mit Vibrato veranschaulicht der Autor sehr richtig, daß beide absolut nichts gemein haben, denn die Oszillation der linken Hand, eine mechanische Bewegung, berührt die psychische Seite des Ausführenden in keiner Weise. Es müßte denn, sehr richtig gesagt, alles Vibrato auf ein reiches Gemüts- und Gefühlsleben schließen, was doch nicht immer zutrifft. Die Bedeutsamkeit des Vibrato auf das Wirken der linken Hand steht außer Frage und Eberhardt ist wohl der Erste, der darauf hingewiesen hat. In der Hauptsache des Vibrato kommt es eben doch auf die Ausführung und nicht wie in fast allen Studienwerken nur auf die Anwendung an. So findet man in dem Werke noch so viel des Interessanten und Neuen, daß ich es Schüler- und Lehrerkreisen auf das wärmste empfehlen kann.

Von *Reinhold Jockisch* erschien in zweiter Auflage sein in Violinkreisen bereits bekanntes Büchelchen „Violine und Violinspiel“. Verlag J. J. Weber, Leipzig. 2.50 M.

Der Preis dieses Büchelchens steht eigentlich in keinem Verhältnis in bezug auf seine Reichhaltigkeit. Von dem Ursprung der Violine, ihren Bestandteilen, dem Geigenbau und etlichen Ratschlägen über Kauf und Pflege des Instruments, ferner im zweiten und größten Teil des Werkchens, über das Spiel selbst, spricht der Verfasser in leicht verständlicher und anregender Weise. Die gesamte Technik der Geige in ihrer Vielseitigkeit wird durch viele Notenbeispiele etc. erläutert und findet durch langjährige Erfahrungen und Beobachtungen seitens des Autors die eingehende Behandlung. (Auf Seite 62 dürfte wohl in der näheren Bezeichnung der Themen eine Verwechslung stattgefunden haben.) Mit dem wichtigen Paragraphen des Uebens findet das praktische Werkchen seinen Abschluß, das jedem Schüler neben seiner Violinschule viel Belehrung und Anregung geben wird.

Ed. Singer. Wenn bei der großen Anzahl von Violinschulen heuer eine die 7. Auflage erlebt, dann kann sie sich nicht nur eines Vorzugs rühmen, sondern vor allem ihrer Wertschätzung. Dies trifft bei der großen praktisch-theoretischen Violinschule von Ed. Singer und Seifritz (Verlag Cotta, Stuttgart) in vollem Maße zu. Ein monumentales Werk. Eingeführt im Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart und vielen anderen Anstalten, aus 2 Bänden zu je 2 Hälften bestehend, führt sie den Kunstjünger vom Elementarstadium bis zur höchsten künstlerischen Reife. Zur besseren Orientierung sei erwähnt, daß der erste Band speziell die erste Lage behandelt und in der zweiten Hälfte dieses Bandes neben nützlichen Etüden die gebräuchlichsten Formen und Charakterstücke, in äußerst anregender und bildender Weise für 2 Violinen komponiert, enthalten sind. Der zweite Band (erste Hälfte) beschäftigt sich mit dem Lagenspiel und der letzte Teil mit der höheren Ausbildung. Die Schule vereinigt schlechthin „alles", was zum Geigen und überhaupt zur künstlerischen Betätigung auf dem Instrumente gehört und vorkommen kann, sowohl nach klassischer wie nach virtuoser Richtung, dabei verbunden mit einer außerordentlichen Gründlichkeit. Letzteres möchte ich besonders auf die Lagenschule anwenden, denn es ist mir kein zweites ähnliches Werk bekannt. Man wird vielleicht von einzelnen Seiten den Vorwurf hören, daß dieser Teil mitunter etwas schwieriger Natur sei. Doch dem kann ich ruhig erwidern: Wer dieses Werk gründlich studiert, der sichert sich die solideste und beste Grundlage, und auf gutem Fundament läßt sich bekanntlich leicht weiterbauen. An dieser Stelle möchte ich auch die „Täglichen Uebungen für die linke Hand" erwähnen (Verlag Rühle), welche wohl von den Schöpfungen des Meisters infolge ihres hohen Wertes und den erzielten Erfolgen die größte Verbreitung gefunden haben. Die Schule wie die „Täglichen Uebungen" bedürfen keiner weiteren Empfehlung, denn sie empfehlen sich von selbst.

Musikalien.

Emil Söchting, op. 97: „Der kleine Konzertmeister". Verlag Heinrichshofen, Magdeburg. 1.50 M. Leichte Violinstückchen in erster Lage mit Klavierbegleitung.

Als gefällige, ansprechende Unterhaltungsmusik sind diese Stückchen wie Romanze, Gavotte, Menuett, Walzer, für den Anfangsunterricht nach Ueberwindung der ersten Schwierigkeiten gut zu gebrauchen. Die weniger gute Seite dieser Sammlung offenbart sich in dem Intermezzo „Bajazzo"; ein gar zu naives, auch noch äußeres Effektstückchen, in welchem der Verfasser ein Walzerthema auf der G-Saite, was über die erste Lage geht, sowie Flageolett in der vierten Lage zu spielen verlangt, was mit dem Titel nicht im Einklang steht.

Paul Ertel, op. 29: „3 leichte Stücke mit Klavierbegleitung": Melodie, Scherzo, Passagaglia. Verlag Ch. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. Jede Nummer 1.50 M. Aus den zwei ersten Kompositionen glaubt man Stimmung aus dem Lande der Romantik zu vernehmen. Einfache, schlichte Melodie, auf abwechslungsreicher Harmonik basierend, läßt das Ohr des Zuhörers in steter Spannung, und mit Interesse verfolgt man daneben auch die kontrapunktische Arbeit, besonders in den letzteren Stücken. Von einem Spieler, der sich im Bereich bis zu der dritten Lage sicher fühlt, können die Stücke gut bewältigt werden und stets dankbare Nummern auf dem Repertoire bleiben. Bei dem vielen Schund, wie er heute speziell für die drei ersten Lagen spielbar auf den Markt gebracht wird, darf man es mit Freude begrüßen, wenn mit dem vorliegenden Opus die gute Literatur wieder eine Bereicherung findet.

Im selben Verlag sind von *B. Dessau* (op. 46 und 47) ein Abendlied (1.50 M.), sowie ein Capriccio (2 M.) mit Pianofortebegleitung erschienen.

Auch diese Stücke enthalten nur Gutes. Das Abendlied mit seiner Lyrik ist sehr stimmungsvoll geschrieben. Das Capriccio (Ysaye gewidmet), obwohl charakteristisch gut getroffen, möchte ich als weniger gelungen bezeichnen. Der Violinpart ist gegen den Schluß zu eintönig, und es wird das Stück infolgedessen vielleicht nicht den gewünschten Erfolg haben. Nach der technischen Seite bedarf es eines Spielers, der in sämtlichen Lagen Bescheid weiß und auch mit einfachen Doppelgriffen (Capriccio) umzugehen versteht.

Alex. Eisenmann: „Unsere Altmeister", Sammlung zum Vortrag geeigneter klassischer Stücke in instruktiver Uebertragung für Violine und Pianoforte. Verlag Alb. Auer, Stuttgart. Preis pro Heft 2 M.

Unsere Altmeister kommen heute mehr denn je zu Wort. Aus der Oper, der Klavier- und Kammermusik wird viele, zum Teil bisher schlummernde Musik, durch diese Bearbeitungen, zu neuem Leben erweckt, und welche Aufnahme diese Sachen gefunden haben, das haben die bisherigen Erfolge bewiesen. Vorliegende Sammlung enthält bis jetzt zwei Hefte mit je sechs Stücken. Die Namen Bach, Couperin, Haydn, Mozart, Gluck und Händel sind vertreten mit wahren Perlen aus ihren Schöpfungen. Die genaue Bezeichnung, besonders auch nach der Seite der Phrasierung, verdient hervorgehoben zu werden, wie auch die sonstige Ausstattung der Hefte angenehm berührt. In dieser Verfassung seien diese Bearbeitungen allen Musikfreunden und Geigern auf das angelegentlichste empfohlen.

Von *P. Klengel* sind im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig unter op. 42 sechs lyrische Stücke, sowie op. 44: zwei Charakterstücke mit Klavierbegleitung herausgekommen, in drei Heften zu je 2 M.

Die lyrischen Stücke, bezeichnet: 1. Herbststimmung, 2. In ein Stammbuch, 3. Scherzino, 4. Elegie, 5. Frühlingsgesang, 6. Ländliches Lied, bringen eine Fülle von Melodie und reicher Harmonik, letztere beinahe des Guten zu viel, wodurch das ganze Opus etwas gleichförmig klingt. In Formen- und Themenverarbeitung lassen sie den ernsten Musiker erkennen, der, wenn auch kein Neuerer, doch eigenartige Klangwirkung zu geben versteht. Die Nummern 2, 4 (letztere mit natürlich fließendem 5/4-Takt) und 5 seien besonders erwähnt. — Die beiden Charakterstücke Romanze und Allegro capriccioso lassen leicht den gleichen Komponisten erkennen. Letzteres Stück ist sehr virtuos und daneben auch rhythmisch interessant geschrieben und erfordert einen fertigen Künstler.

Aus der Feder desselben Komponisten stammen auch „Sechs Stücke für Bratsche und Klavier", op. 39. Verlag von Breitkopf & Härtel. In 2 Heften à 2 M.

Wie bekannt, ist die Bratsche in der Literatur den anderen Instrumenten gegenüber ziemlich stiefmütterlich behandelt. Um so mehr werden diese sechs Stücke: 1. Klage, 2. Und meine Seele spannt weit ihre Flügel aus, 3. Erhebung und Trost, 4. Eine Erinnerung, 5. Valse Impromptu, 6. Schlummerlied, die dem Charakter des Instruments ganz vollkommen angepaßt sind und nach ihrer inhaltlichen Seite äußerst wertvoll und daneben dankbar wirken, überall mit Freude aufgenommen werden. **L. May (Stuttgart).**

Aus den Berliner Konzerten.

DIE eigenartige Stellung Berlins als „Sprungbrett" für die Karriere konzertierender Künstler wird für das eigentlich Künstlerische der Musik von Jahr zu Jahr katastrophaler. Wir bekommen alles zu hören, was sich in seiner kleinen Provinzberühmtheit nicht länger gefällt und erwartet, daß ein Debüt in Berlin mit einem Schlage Ruhm und „viel Geld" bringen muß. Wir werden aber auch von den größten Künstlern besucht; jedoch kaum, um in erster Linie den hohen Maßstab für die Beurteilung musikalischer Leistungen aufrecht zu erhalten, sondern weil Berlin eine so reiche Stadt geworden ist, daß man die alten Metropolen der Musik, Paris und London, vernachlässigt; denn bei uns sind größere und in gewisser Weise auch sicherere Einnahmen möglich, die bei der Bestimmung der Honorare für die Mitwirkung in Konzerten von Gesellschaften in den Reichsstädten nicht wenig ausschlaggebend sind. Daher: „Sprungbrett", nämlich für den Debütanten zur Karriere und für unverhältnismäßig viele Anerkannte zum großen Honorar, und nicht zuletzt für Amerika. Damit der Anerkannte aber auch sein Berliner Publikum wirklich in so großen Scharen bekommt, wie nötig sind, um die Honorarschraube dauernd in Arbeit halten zu können, macht er Programme, die an die durchschnittlichsten Instinkte appellieren. Wir erleben häufig „Populäre Konzerte" beliebter Künstler, wo das Programm besser ist, als bei den „Klavier- oder Liederabenden". „Ein stilvolles Programm? — Sonst noch etwas?" fragt der happige Virtuose und versichert, daß Geldverdienen und die persönliche Eitelkeit in diesen materiellen Zeiten die wahren Ideale sind, vor allen Dingen für den Künstler. So kommt es, daß wir gerade in Berlin fast seltener ein durch sein Programm schon Liebe zur Kunst zeigendes Konzert erleben, als die Musikfreunde in den anderen Großstädten des Reiches, wo merkwürdigerweise die eben geschilderten Idealisten häufig das spielen, was man hier gern von ihnen hören möchte. Wenn nur nicht der Dollar eine so demoralisierende Wirkung ausübte! Dann würden nämlich gerade diejenigen wirklich ernsten und vorbildlichen Künstler, die es unter ihrer Würde halten, ein unmoralisches Programm zu machen, hier viel öfter spielen und dadurch dem Publikum die Wichtigkeit und den Wert des ehrlich künstlerischen Programms äußerst praktisch demonstrieren, wodurch dem billigen Erfolgsprogramm der ihm zukommende wirkungslosere Platz zugeteilt wird.

Diese schon oft durchlaufenen Gedanken kamen mir wieder einmal, als ich im „einzigen Klavierabend" von *Teresa Carreno* saß und mit tiefster Anteilnahme ihrem königlichen Spiel lauschte. Je eine Sonate von Chopin (h moll), Schumann (g moll), Mac Dowell (keltische) und drei Stücke von Liszt, also ein wahrhaft vornehmes Programm, hatte sie sich ausgewählt. Ob dabei nicht mancher Pianistin das Gewissen etwas gejuckt hat? — Noch fünf solcher Abende, das wäre

das rechte Bildungsquantum für Berlin — aber leider geht Frau Carreno bald wieder nach den U. S. A. Auch *Alexander Heinemann*, der uns bei seinem Abschiedsabend zeigte, daß er während seiner vorjährigen Saison in Amerika schon etwas von der Direktheit des Vortrages angenommen hat, die drüben den Erfolg leichter macht, und *Arthur van Eweyk*, dessen edler Gesang hier in mancher Oratorienaufführung vermißt werden wird, gehen übers Wasser. Und schließlich sagte uns auch *Josef Stransky* Lebewohl, um den New Yorkern zu zeigen, daß in Deutschland die ehrgeizigen Kapellmeister noch nicht ausgestorben sind. In demselben Konzert ließ sich auch *Henri Marteau* mit der gewohnten kühlen und spröden Ausführung des A dur-Violinkonzerts von Mozart und des Konzerts von Brahms hören. Für das letztere Werk fehlt ihm nur noch die Großzügigkeit; sympathisch ist und bleibt an seinem Spiel der ehrliche Enthusiasmus und die Aufrichtigkeit seiner Intentionen. *Putnam Griswold*, der beliebte, stimmstarke Bariton unserer Hofoper, der sich einen weithin bekannten Namen gemacht hat, verabschiedete sich ebenfalls mit einem Konzert nach Amerika. Sein Weggang bedeutet einen beträchtlichen Verlust für das Königl. Institut, an dem er einer der wenigen beachtenswerten Sänger gewesen ist, die in dem Schema F-Betrieb ihren künstlerischen Willen nicht verloren haben. Lassen wir alle diese Herrschaften ziehen; sie werden sich drüben wohl an Dollars bereichern, aber kaum an Gütern, die sie zu größeren Lieblingen der Muse machen. Und noch etwas hatte mit Amerika zu tun: ein demonstratives Konzert mit Liedern von Komponisten, die, ob sie nun geborene Staatler oder deutsche, ungarische, holländische oder Berliner Amerikaner sind, zeigte, wie verflachend der Durchschnittsgeschmack Bruder Jonathans auf Leute ohne Eigenart wirken kann. *Elena Gerhardt*, *Nina Jaques-Dalcroze* und *Franz Steiner* hatten ihre schöne künstlerische Potenz für diese Marktware hergegeben, deren Produzenten ungenannt bleiben mögen.

Arnold Schattschneider, der in Bromberg ständig das musikalische Szepter führt, ist zum dritten Male nach Berlin gekommen und hat uns einen interessanten Novitätenabend bereitet, aus dem jedoch nicht viel Positives übrig geblieben ist. Eine als op. 18 nachgelassene, aus dem Manuskript aufgeführte Symphonie von *Anton Dvorak*, die dieser im Jahre 1874 geschrieben hat, als er noch Bratschist im Böhmischen Nationaltheater war, wird kaum weit über dieses Konzert hinausdringen. Der frische Eindruck des ersten Satzes wird durch ein viel zu langes und langweiliges Andante nachdrücklich beseitigt. Ein wilder Marsch (Scherzo), der mitunter tief ins Banale gerät, und ein zusammengestoppeltes Finale geben gelegentliche Schlaglichter des Dvorakschen Charakters. Man kann schließlich verstehen, warum der Komponist das Werk nicht herausgegeben hat, und sollte es darum auch ruhen lassen. *Paul Ertels* Vorspiel zu „Gudrun" ist solide, empfundene und gut gemachte Musik. Ein Notturno und ein Intermezzo von *Hugo Kaun*, sowie drei charmante, aber auch recht naive Sätzchen aus *E. E. Tauberts* Streichersuite in D dur gehören zur guten Unterhaltungsmusik. *Granville Bantock*, ein in Deutschland noch wenig bekannter, sehr talentvoller englischer Komponist, war mit einer Dichtung „Dante und Beatrice" vertreten. In reichen, sehr apart gewählten Farben, die in den lieblichen und kontemplativen Momenten stark an den ruhigen, weichen Burne Jones, in den leidenschaftlichen, oft geradezu krassen Höhepunkten an die Zerrissenheit der Sturmbilder von Turner erinnern, gibt Bantock ein eindringliches Bild seiner Vorstellung jenes klassischen Liebessehnens Dantes. Leider untergräbt er den mit dem kompositorischen Material wohl erreichbaren Eindruck durch eine infolge fortwährender Wiederholungen ernüchternde Ausdehnung des Werkes. Herr Schattschneider zeigte Routine und, gegen sein früheres Auftreten, auch einige Mäßigung der Bewegungen. Von dem, was man heutzutage mit dem auszeichnenden Wort „dirigieren" bedenkt, kann bei ihm nicht viel die Rede sein; dazu bedarf es doch noch ganz anderer Vorstellungen von dem Inhalt der Werke und den Möglichkeiten, die ein so vollkommenes, modernes Orchester wie das Philharmonische bietet.

Von den vielen anderen Konzertierenden waren noch beachtenswert *Fritz Haas*, ein vornehmer Baritonist mit etwas herber Stimme; *Albert Geloso*, der geschmack- und stilvolle französische Geiger; *Therese L. Leonard*, eine junge, charmante Altistin, die das ihr mangelnde Stimmvolumen durch ungemein verfeinerten, schön empfundenen Vortrag ersetzt; *Edith Smeraldina*, eine zwölfjährige, hoffnungsvolle Violinistin, der Bewahrung vor dem Wunderkindertum zu wünschen ist; *Otto Möckel*, ein begabter und bereits allerlei vermögender junger Pianist, der sich selbst aber noch nicht recht gefunden hat; der ernste, seiner technischen und musikalischen Qualitäten wegen beachtenswerte Violoncellist *Paulo Gruppe*, dem *Frederik Lamond* seine sichere Kunst bei Sonaten von Brahms und Beethoven lieh, und schließlich *„Siegmund"*. Siegmund ist Komponist. Er ließ Lieder (durch *Elisabeth Ohlhoff*) singen und „Einer Faust-Symphonie erster Teil" in fünf Sätzen durch die Philharmoniker unter Dr. *Kunwald* aufführen. Mehr als den 25 Minuten dauernden ersten Satz der Symphonie konnte ich nicht aushalten — ich hätte bei längerem Verweilen für meine Lachmuskeln fürchten müssen. Ein solcher vollendeter musikalischer Unsinn ist in Berlin noch nicht gehört worden. Nicht etwa, daß Siegmund (den Vornamen nannte das Programm nicht erst) durch hypermodernste Verstiegenheiten exzelliert hätte; o nein, er liebt die Einfachheit der automatischen Repetition. Nichts würde den Mann bewegen können, die Zuhörer durch ein Uebergehen in eine andere Tonart zu belästigen, oder durch trockene thematische Arbeit zu verwirren, oder gar die Tiefe der Faust-Dichtung zu berücksichtigen. Die Anführung der Zeile: „Und unter tausend heißen Tränen fühlt' ich mir eine Welt erstehn" sollte ganz bestimmt nur andeuten, wie kompliziert die Symphonie hätte ausfallen können, wenn Siegmund sich nach Goethe gerichtet haben würde. „Wehwalt" müßte er heißen!

Aber das wertvollste, stimmungsreichste und anregendste Konzert war die *Gedenkfeier* für den größten der in letzter Zeit dahingegangenen Musiker: *Gustav Mahler*. Sein Freund *Oskar Fried* bereitete ihm die Ehrung aus dem Schmerz des Verlustes heraus, der bei ihm, wie bei allen lebenstüchtigen Menschen, zur grandiosen Tat führen kann. Und er vollbrachte sie wirklich in einer Weise, daß man deutlich daraus vernehmen konnte: „Seht hier, so herrlich und stark war dieser, der uns gelehrt hat, wie man in diesen Zeiten des krassen Materialismus ein für seine Kunst glühender Idealist bleiben kann!" Die zweite Symphonie Mahlers hat vielleicht in Berlin schon glänzendere Aufführungen erlebt, aber so tief gewirkt hat sie noch nie zuvor. Darüber waren sich alle Musiker einig. Messchaert sang die wehmutsvollen „Kindertotenlieder" mit seiner ganzen herrlichen Künstlerschaft und Menschlichkeit. Es war eine erhebende Feier und der Erfolg zeigte, wie erfreulich das Verständnis für Mahler in Berlin zunimmt — trotz aller „Bizarrerien, ausgeklügelter Effekte und Gedankenarmut", die die Sachverständigen nicht unterlassen können, ihm nachzusagen. **H. W. Draber.**

Römischer Brief.

WIE schon in unserem letzten Schreiben aus Rom erwähnt wurde, sollte auch auf musikalischem Gebiet das Ausstellungsjahr Besonderes zeitigen. In der Tat hat der erste Teil der musikalischen Aufführungen nicht übel abgeschnitten. Die Konzerte im „Augusteum" waren diesmal besser vorbereitet und sorgfältiger ausgewählt, nicht nur die bedeutendsten Solisten und Dirigenten, sondern ganze Orchester und Chöre waren bei uns zu Gaste und diese mit ihren eigenen Dirigenten boten fertige und ausgeglichene Leistungen, wie man sie hier selten zu hören bekommt. An erster Stelle wäre hier zu nennen der „Chor der heiligen Synode" von Moskau. Es war bisher diesem Chor niemals erlaubt, Moskau zu verlassen, um Konzerte zu geben, und daß dies für Rom gestattet wurde, ist den Bemühungen des Grafen Di San Martino, einem der ersten Kunstmäzene Roms, zu danken. Der Chor ist, um es kurz zu sagen, das Vorzüglichste, was wir bis jetzt auf diesem Gebiet gehört haben. Ganz eigentümlich wirkte auch die besondere Kleidung der Sänger, ein Gewand, das dem Meßgewand der katholischen Priester gleicht. Vor den Russen hörten wir den Chor der „Baseler Liedertafel" — ebenfalls einen tüchtigen Chor, gut geschult und warm im Vortrag. Unter der energischen und präzisen Führung des Dirigenten *Hermann Suter* wurden Werke verschiedenen Genres teils a cappella, teils mit Orchesterbegleitung aufgeführt von Cherubini, Händel, Schubert, Schumann, Brahms bis zum Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer". Gleichzeitig mit dem Baseler Chor kam die bekannte Sängerin *Maria Filippi*, die sich gleich mit der Arie aus Händels Xerxes die Gunst des Publikums errang. Das widerlegte einmal wieder die so oft geäußerte Meinung, daß deutsche Sänger, d. h. deutsche Gesangskunst in Italien nicht wirkten — die Sänger müssen nur singen können! — Der „Wiener Chorverein" hatte leider ein etwas unbedeutendes Programm, so daß seine Vorzüge nicht voll zur Geltung kamen. Diese Sängerfahrt in den Tagen der Fünfzigjahrfeier hatte auch politische Bedeutung, und so wechselten zum Schluß populäre deutsche Lieder mit populären italienischen Liedern ab, so daß schnell der Enthusiasmus des Publikums sich in helle Begeisterung verwandelte. — Nach diesen kam noch der ungarische Chor Turúl und der Chor „Stefano Tempia" von Turin, sowie unter *Chevillard* das „Lamoureux-Orchester" von Paris.

Recht eindrucksvoll verlief die Saison in der Oper im *Teatro Costanzi*. Es gab dort einen Ueberblick über die verschiedenen Perioden der italienischen Opernproduktion. *Luigi Mancinelli* brachte gute Aufführungen von Rossini, Donizetti und Verdi (aus seiner ersten Periode). Darauf folgte leider in sehr beschränkter Spielzeit *Arturo Toscanini* — dafür bot er uns aber direkt Vollendetes. Als erste, mit

feinem Verständnis gewählte Oper dirigierte er Verdis „Falstaff“, dies wundervolle Werk, das auch in Deutschland auf jeder Opernbühne zu Hause sein sollte. Und was für eine Aufführung hat uns Toscanini geboten! Dieser Dirigent voll Leidenschaft für seine Kunst ist durch die Macht seiner Disziplin, durch seine musikalische Natur, seine Klugheit, das Mitreißende in seinem Wollen einer der Vollkommensten, wenn nicht der Vollkommenste geworden unter denen, die wir heute noch haben. Schade, daß seine Tätigkeit sich zum größten Teil noch auf Amerika beschränkt. Da seine Verpflichtungen ihn in diesem Jahre schon im September gerufen haben, mußte er abschlägig antworten, als man ihm bei den üblichen Wagner-Festspielen am Prinzregententheater in München die Direktion einer Oper antrug. Toscanini selber bedauerte mit am meisten seine Absage, es ist aber zu hoffen, daß dieser tüchtige Dirigent bald einmal Gelegenheit finden möge, sich auch dem deutschen Publikum vorzustellen. — Toscanini brachte uns auch die erste Aufführung in Italien der neuen Oper *Puccinis*, „La fanciulla del West“, eine Aufführung, die in der Darstellung einen wahren Genuß bedeutete — weit geringer ist der musikalische Wert. Puccini hat in seiner Oper ein sehr farbiges und figurenreiches Milieu geschildert, dementsprechend hat er nicht ganz ohne Erfolg eine gewisse Großzügigkeit auch in der Instrumentation angewandt. Trotz des tatsächlichen Zusammenhanges zwischen Libretto und Partitur hören wir aber doch nicht viel Musik. Die „Minnie“ der Eugenia Burzio war voll Temperament und Wucht — der Tenor Bassi ist einer der besten heutigen Tenöre — Pasquale Amato, „der Caruso der Baritone“, wie er kürzlich in Berlin benannt wurde; dazu kamen auch in den Nebenpartien lauter Künstler von Ruf.

Die zweite Periode der Musikfeste wurde mit einer Aufführung des Verdischen „Requiem“ beschlossen. Der Beifall war groß und auch hier war es Toscanini, dem der Hauptanteil am Erfolg und Gelingen zuzuschreiben ist. Ein herzliches „a rivederci“ grüßte den Meister zum Schluß, und wir hoffen, daß es bald dazu komme. Die Konzerte haben den ganzen Sommer hindurch in der großen Festhalle der Ausstellung fortgedauert — etwas Bemerkenswertes war nicht darunter; die Dirigenten waren meist jüngere italienische Kapellmeister. Dafür kamen in der dritten Festperiode wiederum interessante Chöre zur Aufführung. Die Chorvereinigung „Eurydice“ von Bologna machte uns mit dem Hymnus von Liszt bekannt „O Roma mobilis“. Das Manuskript zu dem Hymnus ist vor kurzem in der Bibliothek der „Accademia di Santa Cecilia“ in Rom wieder gefunden worden und ist nun dem Liszt-Museum in Weimar als Geschenk überwiesen worden. — Im Teatro Costanzi hat die dritte Periode im Oktober begonnen und *Mancinelli* und *Tango* dirigieren an Stelle von Leopold Mugnone italienische Opern. In den nächsten Tagen soll aber der mit Spannung erwartete „Rosenkavalier“ in Szene gehen, nachdem das Werk bis jetzt nur in Mailand gegeben wurde.

D. Albini-Ruggli.

M. P. Mussorgski: Boris Godunow.

Oper in 4 Akten (8 Bildern).

Erstaufführung in Lemberg am 12. Oktober 1911.

ALS im Jahre 1598 Zar Feodor I., der Letzte aus dem Hause Rurik, starb, wurde durch die Wahl der Bojaren der bisherige mächtige Ratgeber des Zaren und der eigentliche Herrscher Boris Godunow auf den Thron gehoben. Um dies zu erlangen, hatte Boris Godunow vorher den rechtmäßigen Thronerben Dimitri ermorden lassen. Nach einigen Jahren taucht plötzlich ein Mönch auf, der sich als der totgeglaubte Dimitri ausgibt und nachdem er in Polen Unterstützung fand, gegen Boris Godunow ins Feld zog. Es erwachte nun das Gewissen des blutigen Zaren. Zweifel und Reue erschütterten seinen Geist, schreckliche Wahngebilde verfolgen ihn, so daß, als der „falsche“ Dimitri vor den Toren Moskaus anlangte, Boris Godunow von den schrecklichsten Gewissensbissen gepeinigt starb. Dies in Kürze der Inhalt des nach Puschkin und Karamsin von Mussorgski selbst verfaßten Textbuches der Oper. — In acht sehr lose zusammenhängenden Szenen ziehen an uns die Geschehnisse vorüber, aber nur jene Szenen erwecken Interesse, in denen Boris Godunow auftritt. Denn nur diese eine Gestalt ist ausgearbeitet, während alle anderen episodenhaft behandelt sind. Auch fehlt es an einer echt dramatischen Handlung, da einzig und allein der Seelenzustand des Helden geschildert wird.

Die Partie des Boris Godunow ist für eine Baßstimme geschrieben, und das ist ein bedeutendes Hindernis für die Aufführung, denn nur eine über einen wirklich ersten Bassisten verfügende Bühne kann die Oper aufführen. *Adam Didur*, der wohl in Rußland und Amerika sehr gefeierte, aber in Deutschland fast gar nicht bekannte Bassist der Metropolitan Opera in New York, ist neben Schaljapin sicher der einzige, der sich mit Erfolg an diese Partie heranwagen darf, und ihm verdanken wir es auch, daß das in so mancher Hinsicht besonders für den Musiker interessante Werk aufgeführt wurde. Die Oper wurde bekanntlich von *Rimsky-Korsakow* bearbeitet und neu instrumentiert, so daß es heute schwer fällt, auf Grund der neuen Partitur ein Urteil über Mussorgski zu fällen, aber immerhin enthält sie, neben fremden Einflüssen (besonders Wagner) genug Originelles und Eigenartiges, und die mit großem Geschick verwendeten alten Kirchenmelodien und Volkslieder, die Chöre und Volksszenen zeugen von einem starken Talente.

Adam Didur, dessen Interpretation des Mephisto, Kecal („Verkaufte Braut“), Kaspar, Don Basilio, Dämon („Hoffmanns Erzählungen“) u. a. uns mehrfach zeigte, daß wir es mit einem echten und wahren Künstler zu tun haben, übertraf sich selbst als Boris Godunow und gab etwas so Vollkommenes, daß es schwer fallen wird, ihn zu überholen. Da die anderen Gestalten schon vom Verfasser stiefmütterlich behandelt wurden, kam es natürlich den einzelnen Darstellern schwer an, neben der überragenden Größe Didurs sich hervorzutun, und deshalb bemerke ich nur, daß alle nach Möglichkeit ihr Bestes taten. Die Regie *(Adam Okonski)* war bei der Sache und verdient großes Lob, ebenso der junge talentierte Kapellmeister *Bronislaw Wolfsthal*, der das ganze Werk mit echtem Feuer leitete.

Alfred Plohn.



Chemnitz. „Der gläserne Berg“, eine neue „Sprechtondichtung“ von *F. E. Köhler-Haußer* und dem Komponisten *Paul Colberg*, kam hier zur Uraufführung. Was die beiden Autoren wollen und was sie uns schon im vorigen Jahre in ihrem „großen Narrenspiele“ kundgaben, haben sie in dem neuen Werke ein gut Stück gefördert. Die angestrebte innige Verbindung von Wort und Musik ist ihnen in hohem Maße gelungen. Die Dichtung zeichnet sich durch besondere Schönheit aus, durch schwungvolle hohe Lyrik voll tiefen Sinnes: jugendliche Lebenskraft, die noch in Tatenlosigkeit dahinschlummert, wird durch innere Stimmen zu höherer Lebensbetätigung erweckt und reitet hinaus in die Welt, nach Schönheit und Weisheit dürstend. Im Arme der Liebe findet sie nur kurze Befriedigung, der innere Drang treibt nach Höherem und Höchstem. Der gläserne Berg, der alles Begehrenswerte der Welt überragen soll, zeigt sich dem Blicke des Strebenden und der Ritt hinauf wird wagemutig unternommen. Wie dem Dichter, der in Schillers „Teilung der Erde“ von Jupiter geladen wird, in seinem Himmel mit ihm zu leben, so scheint sich dem Suchenden auf des Berges Gipfel der Himmel zu öffnen. In unsagbarer Schönheit, in reifer Erkenntnis alles Irdischen und Göttlichen zugleich, schwelgt sein Geist hier am Höhepunkte alles Strebens, bis dann aber doch die innere Stimme wieder zur Sammlung ruft und ihn zurücktreibt in die Täler der Sterblichen, um dort zu finden, daß ihm inzwischen alles menschliche Glück verloren ging. — Naturgemäß bewegt sich auch der musikalische Teil des Werkes diesmal in den Gebieten der höheren dramatischen Tonkunst. Die Musik zieht in ihrer deutlich motivischen Durcharbeitung in stimmungsvollem, gesättigtem Wohllaute ins Ohr und Herz, hier die einzelnen Teile der Dichtung vorbereitend, dort sie nachempfindend, des öfteren sich mit ihnen innig verschmelzend. Als besonders geschickte Beispiele programmatischer Musik erscheinen die Schilderungen des Frühlingswebens in der Natur, des Reitens über blumige Wiesengründe und des Rittes auf den gläsernen Berg hinauf, der meisterhaft realistisch gelungen ist. Ihren Grundsätzen treu, verzichten Dichter und Komponist auf eine effektvolle Schlußwirkung und bringen ihr Werk, in Wort und Ton, zu dem folgerichtigen tragischen Abschlusse. Die Aufführung von ungefähr einstündiger Dauer war mustergültig, vom Komponisten selbst geleitet, und erwies aufs neue wieder die hohe künstlerische Leistungsfähigkeit der städtischen Kapelle. *-h.*

Mannheim. Das Hoftheater bereitet für das Wagner-Jahr 1913 eine Neuinszenierung sämtlicher hier aufgeführter Werke des Meisters vor. Auf „Tristan“, „Rheingold“ und „Walküre“ ist nun Siegfried gefolgt, dessen neuer szenischer Rahmen nach Plänen des Maschineriedirektors *Auer* (Mannheim) in der eigenen Theaterwerkstätte angefertigt, durchweg entsprechen kann. Vor allem ist durch Hochlegung von „Neidhöhl“ die Drachenkampfszene weit eindrucksvoller geworden. Den „Siegfried“ sang erstmals *Vogelstrom* in hoher

stimmlicher Vollendung, ohne jedoch in der Durcharbeitung der Gestalt das Letzte erreicht zu haben. Gleich *Annie Krulls* stimmlich glänzender Brünnhilde war auch die übrige Besetzung auf guter Höhe, so daß die Aufführung unter Bodanzky die in jeder Beziehung meist abgerundete der bisherigen Wagner-Neueinstudierungen bedeutete. — Die erste der musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters unter *Bodanzkys* Leitung brachte als Liszt-Gedenkfeier die Faust-Symphonie in temperamentvoller Wiedergabe, wobei Vogelstrom dem kurzen Tenorsolo die vollendete offene Weichheit seiner Stimme angedeihen ließ. *Siloti* spielte mit bekannter technischer Meisterschaft den „Totentanz", sowie das A dur-Konzert, letzteres leider in einer eigenen Bearbeitung, welche die thematischen Soli in den Klavierpart miteinzog, ein Vorgehen, das das Konzert seines symphonischen Charakters entkleidet und meinen Beifall nicht finden kann. Die Zweite Akademie hatte *Grete Förstel* zur Solistin, die hier, wie Tags darauf als Rosine einen bedeutenden Erfolg verzeichnen durfte. Das sonstige Programm wies eine rhythmisch und dynamisch etwas modern frisierte Haydn-Symphonie auf (No. 8 B dur) und schloß mit einer trefflichen Wiedergabe von Beethovens „Zweiter".

Karl Eberts.

Wiesbaden. Als interessante Novität ist im Kurhause unter Leitung des Gastdirigenten *Otto Lohse* das „Concerto grosso" für 2 Violinen, Klavier und Orchester von *Jean Manèn* aufgeführt worden. Es führt den Titel „Jugend" und charakterisiert sich als eine symphonische Dichtung modernsten Stils. Die vier Sätze gehen ohne Zwischenpause ineinander über und sollen dem beigegebenen Kommentar zufolge das Ringen des jungen Künstlers nach dem Ideal versinnlichen. Nächst dem sehr pathetischen ersten Allegro interessierte am meisten das Scherzo, in dem eine wilde Bizarrerie zum Ausdruck gelangt: die Verspottung der falschen Ideale. Sehr stimmungsreich und poesievoll in der Klangwirkung ist das *Adagio* — den klassischen Idealen gewidmet; das Final-Allegro soll die erreichte Abklärung des Künstlers darstellen, unterscheidet sich aber wenig vom ersten und zweiten Satz in Erfindung und Ausdruck, so daß die eigentliche Tendenz verfehlt erscheint. Viel Straußsche Einflüsse sind wahrnehmbar; die Instrumentation wundervoll — bis auf einige allzu lärmende Stellen. Die Soloinstrumente kommen nur wenig zur Geltung: von einem „Concerto" ist dabei wohl keine Rede. Sehr hübsche Partien finden sich für das Klavier, das Herr *J. Nin* mit großer Feinheit behandelte. Die erste Violine tritt nur im Adagio kräftiger hervor: Jean Manèn spielte sie mit vollendeter Meisterschaft; die zweite Violine, von Prof. H. Heermann gespielt, erschien belanglos. Das Werk fand beifällige Aufnahme. — Unter den Dirigenten, die für die durch Herrn Afferni s Krankheit erledigte Kapellmeisterstelle in Frage kommen, interessierte bisher besonders *Karl Schuricht* aus Frankfurt, der im dritten Kurkonzert mit viel Feuer und Begeisterung dirigierte: Brahms, Weber, Liszt, Wagner — alles gewann unter seinen Händen volles Leben. Der 100jährige Geburtstag Liszts wurde auch hier von den verschiedenen Konzertinstituten durch wohlgelungene Aufführung Franz Lisztscher Kompositionen angemessen gefeiert.

O. D.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Königl. Generalintendanz in *München* hat ihren Almanach für das Spieljahr 1910/11 erscheinen lassen. Der Spielplan der Oper weist 60 Werke auf, darunter drei neue: den „Musikanten", den „Rosenkavalier", „Manon".

— Im Geraer Hoftheater ist Lohengrin als Festvorstellung zur Feier des Geburtstags des Erbprinzregenten von Reuß gegeben worden. Generalmusikdirektor Dr. Muck (Berlin) dirigierte, Dr. v. Bary (Dresden) sang die Titelrolle. Am nächsten Tage wurde die Vorstellung (mit Thila Plaichinger aus Berlin als Ortrud) wiederholt. Die Zeitungen sprechen von „Klein-Bayreuth"!

— In Kassel hat die Erstaufführung des „musikalischen Schauspiels" Stella maris von *Alfred Keiser* stattgefunden. Ebenso ist das Werk im Essener Stadttheater gegeben worden.

— Die „neue" Oper *d'Alberts* ist noch gar nicht aufgeführt und schon berichten die Zeitungen von der neuesten, die wieder eine tragische sein soll. Ihr Textbuch ist, ebenso wie das von „Tiefland", nach einem Drama des Spaniers Guimera verfaßt, das „Die Tochter des Meeres" heißt. — d'Albert denkt vielleicht ganz richtig: die Masse muß es bringen!

— Die Wiener Volksoper hat als jüngste Neuheit eine Pantomime „Der bucklige Geiger" von dem jungen Wiener Komponisten *Robert Konta* gebracht.

— In Mailand ist im Teatro dal Verme die vieraktige Oper „Conchita", ein Werk des 24jährigen südtirolischen Komponisten *Zandonai*, erstmalig aufgeführt worden.

— *Thuilles* „Lobetanz" ist als erste Saison-Novität des Metropolitan-Opera-House in New York unter Leitung von Kapellmeister Hertz aufgeführt worden.

*

— Im Leipziger Gewandhaus hat das neue Orchesterwerk von *Max Reger*, die Lustspielouvertüre op. 120 unter Artur Nikisch die Uraufführung erlebt.

— Im zweiten Abonnementkonzert der Hofkapelle in Stuttgart hat vor ausverkauftem Saale die Uraufführung von *Max Schillings'* neuem Melodram „Jung Olaf" unter des Komponisten Leitung und mit dem unübertrefflichen *Possart* als Sprecher großen Erfolg gehabt. Das feine Werk, auf das wir in einem folgenden Konzertberichte noch zu reden kommen, spricht in seiner künstlerischen Vollendung f ü r das vielumstrittene Melodram.

— Das erste Symphoniekonzert des Vereins Hamburger Musikfreunde unter Leitung des Kapellmeisters Eibenschütz ist eine *Mahler-Gedächtnisfeier* gewesen. Als Hauptwerk wurde die c moll-Symphonie No. 2 aufgeführt. Maria Freund sang die Kintertotenlieder.

— Für das Frühjahr ist in *Mannheim* ein zweitägiges Mahler-Fest geplant, dessen Vorbereitungen der Philharmonische Verein übernommen hat. Artur Bodanzky, ein Schüler Mahlers, wird dirigieren. Der große Chor für die Achte Symphonie wird aus verschiedenen Mannheimer Sängervereinigungen und 300 Kindern, das Orchester aus den Mannheimer und Karlsruher Hoftheaterorchestern gebildet werden.

— Nun ist *Taubmanns* Deutsche Messe auch in Frankfurt a. M. durch den Rühlschen Gesangverein unter der Leitung von Karl Schuricht aufgeführt worden.

— Der Richard-Wagner-Verein in Darmstadt kündigt unter anderem zur Feier von Wagners Todestag ein Konzert der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Hofrat Prof. Dr. Max Reger an.

— In einem Abonnementkonzert des Königl. Theaterorchesters in Kassel hat *Heinrich Zöllners* Symphonie F dur ihre überhaupt erste Aufführung erlebt. Der Komponist dirigierte selbst.

— In Göttingen hat es einen *Hugo-Kaun-Abend* gegeben: Symphonie „An mein Vaterland", das es moll-Konzert, vier Episoden für Klavier, „Pierrot und Colombine" (Hofpianistin Celeste Chop-Groenevelt). Anna Reicher-Feiten sang eine Anzahl Kaunscher Lieder. Der Komponist stand selber am Dirigentenpult.

— In *Trier* hat durch den Gesangverein ein „Requiem für Werther" von dem in Berlin lebenden dänischen Komponisten *Rudolf Bergh* die Uraufführung erlebt. Der Text zu diesem für Altsolo, Chor und Orchester geschriebenen Werk stammt von Ricarda Huch.

— Die Herner Konzertgesellschaft hat unter Leitung des Musikdirektors Nießen im ersten Abonnementkonzert das Requiem für Soli, Chor und Orchester von Giuseppe Verdi aufgeführt.

— *Paul Gerhardt*, Organist an St. Marien in Zwickau, und *Richard Jung*, Hoforganist in Greiz, haben in Ruhla u. a. eine Reihe älterer Orgelstücke gespielt: Pastorale von Zipoli, Sarabande von Couperin, Musette von Dandrieu, Capriccio Cucu J. K. Kerll; außerdem Joh. Seb. Bach, Franz Liszt (Fantasie und Fuge B-A-C-H) und Stücke von Paul Gerhardt.

— In Linz a. D. werden die Musikvereinskonzerte mit Ausnahme des Es dur-Konzertes von Liszt lauter Erstaufführungen bringen, und zwar Bruckner: Requiem d moll (komponiert 1849), Richard Wagner: Jugendsymphonie C dur, Beethoven: Andante cantabile aus dem Trio op. 97, instrumentiert von Liszt, Fr. Schubert: Fantasie in f moll op. 103, instrumentiert von F. Mottl, Liszt: symphonische Dichtung „Héroide funèbre", Symphonie zu Dantes „Göttlicher Komödie" mit Schlußchor.

— In Basel hat eine sehr willkommene Neuerung *Hermann Suter* den Besuchern des II. Symphoniekonzerts geboten. Statt des üblichen gemischten Programms kam der zweite Akt der Oper „Orpheus" von Gluck zur Aufführung. Der Halbchor des Basler Gesangvereins vereinte sich mit den Damen Else Rosenmund (Eurydice, Sopran) aus Basel und dem gefeierten Gast Ilona Durigo (Orpheus, Alt) aus Budapest zu einer stimmungsvollen Wiedergabe des herrlichen Werkes. Die Chöre der Furien und der seligen Geister, die charakteristischen Balletsätze des Orchesters, die entzückenden Arien und Rezitative riefen die Aufführung in Mezières in schönste Erinnerung. *Händels Concerto grosso* in f moll und *Beethovens „Vierte"* umrahmten die dankbarst entgegengenommene, schönheitsgesättigte Szene.

H. B.

— *Oskar Fried* hat in Manchester die Neunte Symphonie von Beethoven in den Konzerten, die früher Hans Richter geleitet hat, dirigiert.

— In Demmin hat der Musikverein als erstes seiner Konzerte einen Balladenabend des Baritonisten Dr. *Hermann Brause* gebracht.



— *Vom Urheberrecht.* Zu der in meinem Aufsatze „Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts" gegebenen Schilderung unserer Rechtsbeziehungen zu den *Vereinigten Staaten* ist noch nachzutragen, daß vor kurzer Zeit eine erfreuliche Abschwächung der strengen amerikanischen Formvorschriften erfolgt ist, die auf alle seit 1. Juli 1909 erschienenen Werke Anwendung findet. Für diese ist zwar die Hinterlegung von Pflichtexemplaren nach wie vor vorgeschrieben, doch hat die Außerachtlassung dieser Verpflichtung nicht mehr wie früher die Verwirkung des Urheberrechts zur Folge. Diese Folge tritt vielmehr erst dann ein, wenn auf eine ausdrückliche Aufforderung des Bureaus der Kongreßbibliothek hin die Hinterlegung nicht binnen sechs Monaten nachgeholt wird. Nur für den Fall, daß ein auf das Urheberrecht gestützter Anspruch vor einem amerikanischen Gerichte geltend gemacht werden soll, muß unter allen Umständen die Hinterlegung zuvor nachgewiesen werden. Ferner ist auch die Manufactory-Clause (die Vorschrift, daß die Pflichtexemplare innerhalb der Union hergestellt sein müssen) für alle seit dem 1. Juli 1909 in nichtenglischer Sprache erschienenen Bücher aufgehoben. *Dr. G. Freiesleben.*

— *Zur Tantiemenfrage.* Der *„Deutsche Gastwirtsverband"*, dem über 700 Vereine mit einer Gesamtmitgliederzahl von über 50 000 angeschlossen sind, veröffentlicht soeben eine Broschüre, in welcher der geschäftsführende Ausschuß den Entwicklungsgang seiner Stellungnahme zu der von der *„Genossenschaft Deutscher Tonsetzer"* gegründeten *„Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht"* eingehend darlegt. In Erledigung eines Beschlusses des diesjährigen Gastwirtstages in Braunschweig hat der geschäftsführende Ausschuß einen „Empfehlungsvertrag" mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen, der den Mitgliedern des Deutschen Gastwirtsverbandes erhebliche Vergünstigungen bei Abschluß eines Aufführungsvertrages gewährleistet. Der Deutsche Gastwirtsverband legt seinen Mitgliedern, soweit sie als Veranstalter von musikalischen Aufführungen in Frage kommen, eindringlich nahe, von diesen Vergünstigungen des „Empfehlungsvertrages" durch baldigen Abschluß von Verträgen mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer möglichst ausgiebigen Gebrauch zu machen. — Die Broschüre läßt somit erkennen, daß die zwischen den beiden großen Interessentengruppen bisher noch in einzelnen Punkten vorhanden gewesenen Meinungsverschiedenheiten geklärt sind und eine Einigung erzielt ist, die um so mehr zu begrüßen ist, als sie auch im Interesse des ganzen musikliebenden Publikums liegt. — Dies Ergebnis ist mit Freuden zu begrüßen. Die „N. M.-Z.", die von Anfang an für die Einigung eingetreten war, für das Recht der Tonsetzer, erblickt in dieser neuen Friedenskundgebung eine neue Genugtuung. Die Zeiten, wo uns mit Boykott gedroht wurde, wenn wir weiter für die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer einträten, scheinen nun endgültig vorbei zu sein. So siegt die gute Sache schließlich doch.

— *Delegiertentag.* Der VIII. Delegiertentag des „Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine (E. V.)" hat im September in Frankfurt a. M. stattgefunden. Aus dem vom Vorsitzenden *Göttmann* erstatteten Jahresbericht ist hervorzuheben, daß der Verband bis jetzt eine durchaus günstige Entwicklung genommen. Neu angeschlossen haben sich dem Verbande: der „Verband sächsischer Musikschuldirektoren Leipzig-Dresden", der „Erfurter Tonkünstlerverein" und die „Vereinigung der akademisch gebildeten Musikpädagogen und Tonkünstler zu Düsseldorf". *Rich J. Eichberg* (Berlin) sagte in seinem über „die einheitliche Prüfungsordnung" gehaltenen Vortrage, daß das Bedürfnis einer Prüfung durch die von allen Seiten zutage tretenden Bestrebungen erwiesen sei, daß aber, solange eine solche Verschiedenheit der Prüfungsansprüche bestände, solange von den verschiedensten Seiten nach zum Teil sehr abweichenden Grundsätzen geprüft werde, der erhoffte Gewinn: die Förderung in der Lebensbahn des Prüflings nur sehr bedingt eintrete. Der Prüfungsbeflissene wisse nicht, wo er sich prüfen lassen soll. Dem müsse ein Ende gemacht werden dadurch, daß die großen Verbände nach und nach für eine einheitliche Prüfungsordnung gewonnen werden. Redner gibt die Grundzüge einer solchen Prüfungsordnung und schlägt zugleich vor, diejenigen, die die Prüfung bestanden, in gemeinsam herauszugebenden Mitgliederverzeichnissen kenntlich zu machen, und zwar mit deutlichem Unterschied, ob sie in der unteren oder oberen Stufe das Examen abgelegt. Erst von einer solchen Maßnahme könne man sich einen durchgreifenden Vorteil versprechen. — Direktor des sozialen Museums Dr. *Ernst Cahn* sprach über den „Gesetzentwurf über die Versicherung der Privatangestellten und die deutschen Tonkünstler". Wenn man von den freien Musikern absehe, würden mit den ganz wenigen Ausnahmen, die hochstehende Posten als Hofkapellmeister oder Leiter öffentlicher Hochschulen bekleiden, hiermit sämtliche Musiker betroffen (Jahreseinkommen bis zu 5000 M.). Auch den freien Musikern böte sich die Möglichkeit, sich unter das Gesetz zu stellen, sofern sie sich entschlössen, eine Eingabe an das Ministerium zu richten, die eine darauf bezügliche Abänderung des § 4 des Gesetzentwurfes bezweckte. Der interessante Vortrag erregte in der darauffolgenden Debatte lebhaften Widerspruch. Namentlich Frl. Dessoff (Frankfurt a. M.) aber auch andere Kollegen führten aus, daß wir wenig dankbar wären für diese Fürsorge, die eine Belastung, nicht eine Entlastung darstelle, insofern wir die „Arbeitgeber", nämlich die Schüler, zur Hälfte der Beitragsleistung, wie sie im Gesetzentwurf vorgesehen, unmöglich heranziehen könnten. (Solch ein Vorschlag kann doch wieder nur vom grünen Tisch aus gemacht werden. Red.) Auch das Aufschlucken der Pensionsanstalt, was zu befürchten sei, bedeute eine unglaubliche Härte. Der Vorstand wurde in alter Weise zusammengesetzt: Göttmann (Berlin), Vorsitzender, Eichberg (Berlin), Schriftführer und Behm (Berlin), Schatzmeister. Die darauf folgende Generalversammlung der Pensionsanstalt, geleitet durch Kapellmeister Reckentin (Berlin) ergab ebenfalls eine günstige Kassenlage.

— *Jubiläum der Münchner Musikalischen Akademie.* Am 6. Dezember begeht die Münchner Musikalische Akademie mit einem Festkonzert die Feier ihres 100jährigen Bestehens. Aus diesem Anlasse hat der Sekretär der Akademie, Hofmusiker *Bihrle*, eine interessante Festschrift herausgegeben, der wir folgende Angaben entnehmen. Die Musikalische Akademie ist eigentlich das *K. Hoforchester*. Das wurde schon unter Herzog Albrecht V. (1550—1579) gegründet und kein Geringerer als *Orlando di Lasso* an dessen Spitze gestellt (1562—1594). Ihm verdankt die Hofkapelle ihren weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausreichenden Ruf. 1705, als die Oesterreicher in Bayern herrschten, verfiel jedoch die Hofkapelle der Auflösung durch die kaiserliche Administration. Nach Max Emanuels Rückkehr lebte der alte Glanz des bayrischen Hofes wieder auf und mit ihm erstand auch wieder die Hofkapelle. Sie wurde bedeutend erweitert und künstlerisch gehoben, als Kurfürst Karl Theodor 1778 von Mannheim nach München übersiedelte und die berühmte Mannheimer Kapelle mitbrachte. In künstlerischer Richtung war nun die Münchner Hofkapelle die erste in Deutschland. Das Orchester gab jährlich zwölf „Liebhaberkonzerte" oder „Akademien" im Redoutensaale. In jene Zeit fiel auch die Bewerbung *Mozarts* um die Leitung der Hofkapelle. Mit der Erstaufführung seines „Idomeneo" (29. Jan. 1781) glaubte er auch den Befähigungsnachweis für diese Stelle erbracht zu haben. Doch infolge von Intrigen zerschlugen sich die Verhandlungen. Auch unter dem Nachfolger Karl Theodors, Kurfürst Max Joseph IV. (1799—1825), dauerten die „Liebhaberkonzerte" noch fort. Als wichtiges Ereignis ist besonders die erste Aufführung von Händels „Messias" (am Karsamstag 1811) in der St. Annakirche unter *Moralt* zu nennen. Die Konzerte im Redoutensaale, an denen die Bevölkerung stets so lebhaften Anteil genommen, waren indes längere Zeit unterblieben. Erst am 9. Dezember 1811 wurden sie auf allgemeinen Wunsch wieder aufgenommen und seitdem besteht die „Musikalische Akademie". Das Präsidium führte die K. Hofmusikintendanz, die Leitung lag in den Händen von sieben Direktionsmitgliedern. — Im Jahre 1818 wurde der Redoutensaal der Ständeversammlung zugewiesen; die Konzerte mußten also verlegt werden, zuerst in das 1818 erbaute Hoftheater, später (1828) in das vom König Ludwig I. erbaute *Odeon*, das das ständige Heim der Musikalischen Akademie geblieben ist. *Stuntz* und *Moralt* teilten sich anfänglich in die Direktion der Konzerte. 1837 kam *Franz Lachner* als Hofkapellmeister nach München, und nun begann eine neue Aera ruhmvollen Wirkens unter seiner Führung. Der Zudrang zu den Abonnementkonzerten steigerte sich ganz außerordentlich. König Ludwig I. zählte selbst zu den eifrigsten Besuchern der Konzerte. Unter Ludwig II. war der Einfluß Wagners so groß geworden, daß Lachner 1867 um seine Pensionierung einkam, die ihm auch 1868 gewährt wurde. *Bülow* übernahm nun die Leitung der Akademiekonzerte, bei denen er auch als Pianist auftrat. Von den Nachfolgern Bülows sind als hervorragende Dirigenten bekannt: *Wüllner* (1868—1877), *Levi* (1878—1896) und neben ihm *Franz Fischer*, der noch immer am Hoftheater tätig ist und auch das Festkonzert am 6. Dezember (9. Symphonie) dirigieren wird. Vorübergehend leiteten kürzere oder längere Zeit die Akademiekonzerte *Rich. Strauß* (1894—1897), *Max v. Erdmannsdörfer*, der der Akademie ein Kapital von 130 000 M. vermachte, *Bernhard Stavenhagen*, *Hermann Zumpe* (gest. 1903), und zuletzt *Felix Mottl*, durch dessen Hinscheiden nun eine empfindliche Lücke eingetreten ist, die hoffentlich bald wieder glücklich ausgefüllt wird. Dies sei unser Wunsch zum Jubiläum! *L. R.*

— *Von den Theatern.* Das Stadttheater zu Halle a. S. hat sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum begangen. Wohl

besaß die Stadt schon vor 1886 einen Musentempel, doch es war ein wenig geräumiges und primitiv eingerichtetes Haus. Der Volkswitz nannte es „Kunstscheune". Diese „Kunstscheune" mußte einem repräsentablen, im Innern geschmackvoll ausgestatteten, akustisch vorzüglichen Neubau des Berliner Baumeisters *Seeling* weichen. Die zuständigen Körperschaften entschieden sich für das reine Pachtsystem. An der Spitze des Halleschen Stadttheaters standen bisher folgende Direktoren: *Jantsch* und *Köbke* 3 Jahre, *Rudolph* 6 Jahre, *Rahn* 2 Jahre. Seit 1897 hat die Leitung Geh. Hofrat *Richards* (geb. 1861 in Leipzig, als jugendlicher Held bezw. lyrischer Operettentenor in Meiningen und Leipzig tätig gewesen, dann die Theater zu Rostock und Posen leitend). Es sind Direktor Richards in Halle reiche Erfolge beschieden gewesen. Seine speziellen Verdienste liegen auf dem Gebiete der Regietätigkeit bei der Großen Oper. Wohl alle Jahre wurde ein Werk musikalisch neu einstudiert und mit völlig neuen Kostümen und Dekorationen herausgebracht, vielfach in Anlehnung an die Wiesbadener Festspiele. So sind in wirklich sehenswerter Weise, in allem Aeußeren höchst splendid ausgestattet, u. a. geboten worden: „Königin von Saba", „Oberon", „Armida", „Lohengrin", „Zauberflöte", „Afrikanerin", „Carmen", „Königskinder", „Rosenkavalier". Natürlich sind auch die neuesten Operetten in zahllosen Aufführungen über die Hallesche Bühne gegangen. Zweimal versuchte es die Direktion Richards mit Opernfestspielen; das Unternehmen glückte künstlerisch und finanziell. Das Orchester hat sich unter Richards aus bescheidenen Anfängen heraus zu einem leistungsfähigen, g a n z j ä h r i g engagierten Symphonieorchester von 52 Musikern entwickelt, ein bedeutender Fortschritt — sozial wie künstlerisch. Aus dem Stadttheater Halle ist manche Berühmtheit hervorgegangen, z. B. Bachmann, Demuth, Soomer, Ottilie Metzger, Dr. Kunwald, Krzyzanowsky. — Die Jubiläumsvorstellung am 9. Okt. — Ouvertüre „Weihe des Hauses" von Beethoven, Prolog, „Wallensteins Lager", Vorspiel und Festwiese aus den „Meistersingern" — brachte Geheimrat *Richards* reiche Ehrungen. Ein glänzendes Publikum war zugegen. *Paul Klanert.*

— *Zum englischen Urheberrechtsgesetz.* Das englische Oberhaus hat die zweite Lesung des Entwurfs des Gesetzes zum Schutze des literarischen und künstlerischen Eigentums angenommen, das vom Unterhaus bereits genehmigt wurde und wodurch das Urheberrecht in Einklang mit den Bestimmungen der Berner Konvention gebracht wird.

— *Dr. Istel — Allg. Deutscher Musikverein.* Wie Dr. *Edgar Istel* den „Signalen" mitteilt, hat er gegen den Beschluß der Heidelberger Generalversammlung, wonach er vom Verein ausgeschlossen wurde, erneut Klage beim Landgericht Weimar erhoben.

— *Vom Männergesang.* Der Männergesangverein „Liederkranz" in *Leipzig* hat das Fest seines 50jährigen Bestehens begangen. Er hat eine über das Männerchorwesen hinausgehende Bedeutung dadurch erlangt, daß er in den großen Opernaufführungen des Stadttheaters mitwirkt. Seit Viktor Neßler, dem Trompeterkomponisten und ehemaligen Musikdirektor unserer Oper, besteht dies freundschaftliche Bundesverhältnis.

— *Konzertsäle.* Das große musikalische Festhaus von Wien, das sogen. große musikalische Vereinshaus der Gesellschaft der Musikfreunde, ist nach seiner vollständigen und gelungenen Umgestaltung mit einem Festkonzert eröffnet worden. Fritz Steinbach dirigierte. — Ein neuer „*Schiedmayer-Saal*" benannter Raum ist von dem *Breslauer* Pianohause Louis Seeliger & Sohn mit einem Festkonzert eingeweiht worden. Der etwa 200 Personen fassende Raum ist mit erlesenem künstlerischem Geschmack ausgestattet, besitzt eine hervorragende Akustik und ist für Veranstaltungen kleineren Stils sehr geeignet.

— *Denkmalpflege.* Ein *Richard-Wagner-Denkmal* ist in *Cleveland* (Nordamerika) unter zahlreicher Beteiligung von Deutschen und Amerikanern im Edgewater Park feierlich enthüllt worden. Das Monument ist ein Geschenk der in Cleveland wohnenden Deutschen an die Stadt.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Hofrat *Friedrich Rösch*, dem verdienstvollen Organisator und Leiter der Tantiemenanstalt der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und stellvertretenden Vorsitzenden des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", ist gelegentlich des Heidelberger Tonkünstlerfestes vom Großherzog von Baden das Ritterkreuz I. Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen worden. — Hofkapellmeister Hofrat *Kleemann* in Gera ist vom Erbprinzregenten zum Geheimen Hofrat ernannt worden. — Seminarmusiklehrer *Robert Fromm* hat beim 100. Wiegenfeste des Seminars Karalena bei Insterburg den Kronenorden 4. Klasse erhalten. — Der königl. württemb. Kammersängerin Frau *Anna Kaempfert* ist vom Fürsten zu Waldeck und Pyrmont die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Das Urteil im Weingartner-Prozeß, der den Geheimen Justizrat am Kammergericht in Berlin beschäftigt hat, lautet dahin, daß die Anträge des ehemaligen Direktors der Wiener Hofoper und früheren Dirigenten der Berliner Königl. Kapelle kostenpflichtig abgewiesen werden. Das bedeutet zunächst, daß Weingartner bis zum Jahre 1921 in Berlin und einem Umkreis von 30 Kilometer keinerlei Konzerte weder öffentlich, noch in Vereinen dirigieren darf. Die Ablehnung des zweiten Klageantrags weist darauf hin, daß auch der Geheime Justizrat sich der Ansicht nicht verschloß, daß tatsächlich bei der durch Weingartner herbeigeführten Lösung des Kontraktes mit der Königl. Generalintendantur ein Kontraktbruch Weingartners als vorhanden angesehen werden muß. Schließlich aber gibt das Gericht zu erkennen, daß der seinerzeit zwischen den Parteien abgeschlossene Vergleich nicht, wie Weingartner behauptet, unter einem psychischen Zwange zustande gekommen ist. — Weingartner hat in diesem Streithandel nicht eben gut abgeschnitten. Andererseits ist ein Gebot, ihn als Dirigent von Berlin und Umgegend auf 10 Jahre auszuschließen, vom künstlerischen Standpunkt aus — und der kommt doch wohl auch etwas in Betracht? — ganz entschieden zu verurteilen. Erst Pfitzner in München, nun Weingartner in Berlin?

— Im Dresdner Opernhaus ist *Karl Perron* bei seinem ersten Auftreten in dieser Saison als Eugen Onegin mit äußerster Herzlichkeit von dem ausverkauften Hause gefeiert worden, das damit seine Freude über die Lösung der Krise vom vorigen Winter bekundete.

— *Ludwig Wüllner* hat seine abermalige amerikanische Tournee in Milwaukee begonnen. Er tritt aber nicht in Konzertsälen, sondern in den Varietétheatern auf.

— Der Kunstverlag Keller & Reiner in Berlin hat eine Ausstellung von mehreren Skulpturen des großartigen dänischen Tenoristen *Wilhelm Herold* veranstaltet. Eine Büste ist vom dänischen Staat angekauft und dem Landesmuseum überwiesen worden.

— Für die Dirigentenstelle des Männergesangvereins Idar in Idar a. d. Nahe ist Musikdirektor *Franz Güldner*, Leiter der staatlich konzessionierten Musikschule in Velbert (Rhld.), gewählt worden, ebenso vom Männerchor in Sobernheim.

— Musikdirektor *Eduard Borschein* ist zum Dirigenten des „Musikvereins Harmonie" in Saarbrücken gewählt worden.

— An Stelle von August Halm ist Musikdirektor *Hansen*, bisher Dirigent von Gesangvereinen in Heilbronn, zum Dirigenten der Ulmer Liedertafel gewählt worden.

— Der 70. Geburtstag von *Anna Morsch*, der verdienten Berliner Pädagogin und Schriftstellerin, der auf den 31. Juli fiel, ist nunmehr in Berlin unter großer Teilnahme der musikalischen Welt gefeiert worden.

— In München ist am 16. November nach langem Leiden der Komponist Prof. Dr. *Max Zenger* im Alter von 74½ Jahren gestorben. *Zengers* Bedeutung für die Tonkunst liegt vor allem in seinem Schaffen auf dem Gebiete der Chorkomposition. Hier gelangen ihm Miniaturen, welche breiteste Popularität erlangt haben; in dieser Hinsicht ist besonders auf seine prächtigen Männerchöre: „Die Hymne an das Feuer", „Es ist ein Schnee gefallen", „Dörpertanzweise" u. a. zu verweisen. Aber auch in großen Formen, wie in seinem Oratorium „Kain" bewies er bedeutendes Können. Einige seiner Opern, wie „Ruy Blas", „Wieland der Schmied", „Eros und Psyche" wurden an der Münchner Hofbühne wiederholt mit großem Beifall aufgeführt. Der jetzigen Generation ist der Name Max Zenger einigermaßen ungeläufig geworden. Für die heutigen fortschrittlichen Bestrebungen auf dem Gebiete der Tonkunst hatte Zenger nicht viel übrig; er gehörte zu denjenigen Musikern konservativer Richtung, die in ihrem Schaffen weder selbst neue Wege einschlugen, noch die von anderen betretenen Pfade billigten. Fest hielt er an den überkommenen Gesetzen und bewies dies deutlich in seinen Werken. So kam es, daß er sich allmählich der zeitgenössischen Produktion entfremdete und dadurch — denn seine Musik birgt nicht Ewigkeitswerte — in Vergessenheit geriet. An ihm erfüllt sich so recht das Dichterwort: „In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling; still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis." *-tz.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 5, diesmal wieder 8 Seiten stark, bringt als Hauptstück die Fortsetzung der L'Arlésienne-Suite in vierhändiger Bearbeitung von *Heinrich Schwartz.* Die Einteilung in Fortsetzungen ist ja freilich nicht das Ideal, aber es läßt sich nicht anders machen, und unsere Leser werden durch den Inhalt entschädigt werden. Nachdem das „Skizzenbuch für die Jugend" von *Paul Zilcher* so freundlich aufgenommen worden ist, bringen wir auch in diesem Jahrgang ein paar Klavierstücke von ihm. Die zierliche „Gavotte" beginnt den Reigen. Ein launiges Liedlein des unseren Lesern ebenfalls gut bekannten *Heinrich Rüchlos*: „Es sprach der Mond" folgt als Gesangsbeitrag für dies Heft.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. November, Ausgabe dieses Heftes am 1. Dezember, des nächsten Heftes am 14. Dezember.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

ER schrieb häufig, war immer des Lobes voll über seine Situation und malte sich die Zukunft in den glänzendsten Farben aus. Sie selbst nahm in diesen Bildern immer einen hervorragenden Platz ein — und das sah sie genau, seine Liebe zu ihr, die war echt, mit seinem Sein verwachsen, — es gab immer einen Punkt, der, ihm selbst unbewußt, es sie fühlen ließ. . . . Ein merkwürdiger Drang nach Selbständigkeit, nach Unabhängigkeit, hatte sich seiner bemächtigt. Sie sah es daran, daß er auf alle ihre Besorgnisse nicht antwortete. Er ließ sie unbeachtet, und wenn ihre Briefe sehr eindringlich waren, schrieb er gar nicht oder in einer Weise, daß sie den seinem Wesen fremden Einfluß spürte.

Sie klammerte sich also an den einen Punkt . . . sie hatte die Liebe ihres Sohnes noch . . . alles andere würde, mußte zu ertragen ein.

Manchmal war es ihr, als sehe sie ihn zu sich zurückkehren . . . abgehetzt . . . müde . . . mit gebrochener Jugendkraft, ein Bild voll unsäglichen Jammers für eine Mutter, die berechtigt gewesen war, auf ihren Sohn die schönsten Hoffnungen zu setzen, die sich selbst ganz in den Hintergrund gestellt hatte, wo es sich um die Zukunft dieses Sohnes gehandelt. . . . Bis jetzt hatten Freds gute Instinkte überwogen, wie aber wenn —

Es lag so viel Unerklärliches in diesen raschen Entschlüssen, die jeden Rat, jeden Einfluß ablehnten. — Ein entsetzlicher Gedanke tauchte auf . . . und wurde fortgewiesen.

Nein, — — nein — er war i h r Sohn, nie hatte sie eine Spur von der Charakteranlage ihres Mannes in ihm entdeckt.

Und Freds hoffnungsvolle Briefe halfen ihr weiter. Sie schloß Augen und Ohren und hoffte — hoffte mit ihm, und wenn sie auch nicht immer sich getraute, seine Luftschlösser für realisierbar zu halten, so hoffte sie auf den Einfluß der Zeit, der Erfahrungen, die er machen würde. — Nur gesund sollte er bleiben, nur sein Herz sollte wissen, wo es eine Zuflucht fand in allen und allen Nöten.

Diese feinen, beinahe unsichtbaren Hoffnungsfäden durfte sie nicht zerreißen — wollte sie leben.

Wie viele schlaflose Nächte trotz alledem, und was beinahe ärger war, wie viel qualvolles Erwachen zur Wirklichkeit aus Träumen, die eine ferne, schöne Zeit, Bilder einer glücklichen Gegenwart hervorzauberten.

Doch bald sollte es noch einen anderen, greifbaren Grund zu schlaflosen Nächten geben.

Die Tante wurde krank. Sie kränkelte eigentlich schon lange, aber eigensinnig wie sie war, wollte sie es nicht zugeben, bis sie eines Tages, von den heftigsten Schmerzen gefoltert, nicht mehr aus dem Bett aufstehen konnte.

Susanne übersiedelte zu ihr, sie zu pflegen. Die beiden Frauen waren einander durch Susannens Leid näher gekommen. Die Tante hatte bei dieser Gelegenheit ein weiches, mitleidiges Herz gezeigt und Susanne ihr dies, auch als sie wieder in ihre rauhe Schale zurückschlüpfte, nicht vergessen.

Da die Schmerzen immer zunahmen, war auf Verlangen des Kahlendorfer Arztes Dr. Koch zu einem Konsilium eiligst herbeigerufen worden. Er ordnete Morphiuminjektionen an und behauptete, eine Operation sei nicht notwendig. In Wahrheit wäre es dazu zu spät gewesen. Ein zerstörendes Leiden trat mit Heftigkeit auf und machte rasche Fortschritte.

Dr. Kochs Diagnose war nur zu richtig, die Geduldprobe für Susanne unsagbar. Dennoch war sie in der Pflege der armen Kranken, die unsäglich litt, jeden Tag ein anderes Krankheitsbild zeigte, unermüdlich.

Der Herbst und Winter verging in fortwährender Angst und Sorge. Und jetzt lernte Susanne die Kahlendorfer von der Gemütsseite kennen, die sich zeigte, sobald die Schlacken der in dem Städtchen herrschenden verdrehten Konvenienz beiseite geschoben wurden.

Es kam da eine Art von Ethik zum Vorschein. Wenn jemand unglücklich war, mußte man ihm beistehen, das war Sache des Gewissens. Man suchte Susanne ihre Lage so viel als möglich zu erleichtern, man wollte mit den Stunden pausieren solange sie es wünsche und begnügte sich, daß sie hie und da im Hause der Tante ihre Schüler überhörte.

Einigermaßen wurden so Susannens Gedanken von der Sorge um Fred abgelenkt. Sie war so todmüde von den vielen Nachtwachen, da sich die alte Dame von niemand pflegen lassen wollte, als von ihr, daß sie endlich in einer Art dumpfer Betäubung fortvegetierte.

Doch es war, als hätte ihr Kopf in diesen Pausen des Denkens nur Kraft gesammelt zu erneuten Sorgenqualen.

Und Fredis Briefe gaben auch immer mehr Veranlassung dazu. Seine Unternehmungen schienen sich zu vervielfältigen, Susanne las zwischen den Zeilen eine Rastlosigkeit, die ihr bange machte. Kein einziges dieser Unternehmen kam bis zu dem Punkte, wo er ihr volle Klarheit zu geben versprochen — sie hatte das unheimliche Gefühl, daß er sich in Sachen einließ, denen er nicht gewachsen war. Als sie in ihren Fragen dringender wurde, ihren Befürchtungen offen Ausdruck gab, erhielt sie ein Schreiben Max Weingartens, der bat, sie möge es als Beweis seiner Teilnahme ansehen, wenn er rate, Fred gar nicht durch Fragen zu behelligen. Er sei in einer so großartigen Unternehmung begriffen, daß er alle seine Geistesgegenwart dazu brauche, und die nur gelingen könne, wenn er seine ganze Verstandeskraft auf eine Sache konzentrierte, er d ü r f e nicht davon abgelenkt werden und sei auch überdies momentan so nervös, daß alles ihn in Aufregung versetze.

Max Weingarten hatte bis jetzt auf Susannens Briefe nicht reagiert, sie hatte keine andere Adresse gehabt, als aufs Geratewohl das Konzertbureau Sch. in New York, wußte also gar nicht, ob er sie erhielt.

Ihr einstiger Schüler schrieb, daß er überhaupt wenig um Fred, sondern meist auf Reisen sei, und daß er ihr nicht besser dienen könne, als durch diesen Rat.

Was wollte sie auch von einem Künstler, der dem Leben gegenüber ein Kind und der Fred in blinder Freundschaft ergeben war, anderes erwarten? Noch dazu von einem, der in so ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen war, daß ihm Freds Vermögen wie ein unerschöpflicher Born erscheinen mochte, auf dem ein rettender Kahn immer flottgemacht werden konnte.

* * *

Eines Tages war Hofrat Koch nach seiner Rückkunft von Kahlendorf etwas weniger von der düsteren, ärgerlichen Stimmung geplagt, der er sich jetzt häufig hingab.

„Nun — geht es der alten Dame besser — oder hat Susanne gute Nachrichten?“ meinte Ada.

„Keines von beiden,“ erwiderte ihr Gatte. „Aber etwas Gutes, zum mindesten Gescheites habe ich doch endlich zustande gebracht!“

„Was denn?“

„Ich habe der alten Tante geholfen, ihr Testament zu machen,“ lachte er.

„Dazu muß man ein Arzt sein, um da lachen zu können,“ schmollte Ada. „Du bist doch herzlos im höchsten Grad.“

„Auch wenn ich sie vermocht habe, den größten Teil ihres Vermögens Susanne zu geben, statt alles wohltätigen Stiftungen zuzuwenden, welche Idee sich seit Jahren in ihrem Kopfe festgesetzt hatte?“

„Wirklich?! Ja, das ist freilich etwas anderes, und da die arme Tante doch jedenfalls verloren ist . . .“

„Na also — — laß die Sentimentalitäten — — sterben müssen wir alle und das Geld kommt in gute Hände. Hat's auch eingesehen, die Alte, und gibt es von Herzen — — Susanne verdient es auch — das weiß sie gut.“

„So habe ich doch endlich etwas für sie tun können, für die arme Frau — — fühlte mich doppelt dazu verpflichtet. Höre — es muß herunter, ich trage es lange genug mit mir herum: an der Sache mit Fred bin eigentlich i c h schuld. Die Geschichte kam mir doch gar zu rätselhaft vor. Ich sprach mit einem Psychiater, zeigte ihm Freds Briefe, die seine Mutter mir überlassen hatte. — Also Fred ist ein ‚interessanter' Fall.“

„Um Gottes willen,“ rief Ada erschreckt, — „du willst doch nicht sagen, daß er verrückt ist?“

„Nein — — nein — aber mir war bange. — — War es erbliche Belastung, war es eine Irritation der Nerven, die diese Unruhe, dieses Ueberquellen eines plötzlich erwachten Tatendranges hervorrief — — kurz, ich setzte alles dem Dr. Neumayer auseinander.

Weißt du, was der mir sagte? Die musikalische Anlage ist's, die leider auf meine Veranlassung unterdrückt wurde und nun heraus muß . . . für ihn wäre es ein Glück gewesen, wenn sich diese Anlage am Klavier ausgetobt hätte.

Denke dir ein Ventil, das verstopft ist, so daß der gefährliche Ueberdampf einen anderen Ausweg sucht, — — verstehst du: einen anderen Ausweg. Es ist Selbsterhaltungstrieb, daß er ihn findet, weil sonst der Kessel explodiert.“

Ada hielt sich die Ohren zu und stieß einen Klagelaut aus. „Hermann! Ach, das ist ja schrecklich! — — und gar nichts tun können!“

„Oho, meine Liebe! Von gar nichts tun ist nicht die Rede. Ich werde so viel tun, als überhaupt in der Sache getan werden kann!“

* * *

Zwei Jahre waren vergangen. Es war Frühling und das Osterfest nahte. An einem der kleinen Seen, die in den nordöstlichen Gebieten der Vereinigten Staaten die Gegend so

lieblich machen, lag das Young-ladies-Institut von Mr. und Mrs. Spencer. Die Töchter der amerikanischen Milliardäre wurden hier erzogen. Neben den ganz großartigen hygienischen Einrichtungen, die in der ländlichen Umgebung leicht realisierbar waren und mit allerhand Leibesübungen Hand in Hand gehend die möglichste Gesundheit und Schönheit des Körpers entwickeln sollten, wurden auch die schönen Künste und vor allem die Musik gepflegt. Und wie die Römer, die selbst keine Kunst hatten, sich die Kunst der Griechen dienstbar machten, so hatten sich Mr. und Mrs. Spencer so vieler europäischer Gelehrter und Künstler bemächtigt, als sie für ihre höheren Klassen brauchten.

Am gesuchtesten waren damals die Klavierstunden, man zahlte zehn Dollars und mehr für eine Lektion, die vierzig Minuten dauerte. Allerdings mußte der betreffende Lehrer auf eine Konzertlaufbahn hinweisen können. Und in dieser Beziehung hatten Mr. und Mrs. Spencer einen guten Griff getan, es war ihnen gelungen, einen jungen deutschen Klaviervirtuosen, der auf einer Tournee durch Amerika sich einen Namen gemacht hatte, zu gewinnen. — —

Die Mädels selbst, sie sind genau so verliebt in ihren jungen Klavierprofessor, als wären es die waschechtesten europäischen Institutsgänschen. Und das Kleinste, ihn Betreffende ist wichtig genug, um gemeldet und begutachtet zu werden.

Diesmal aber handelte es sich um mehr als Kleinigkeiten. Das große Ereignis der Woche wurde besprochen. Und Miß Alice Thornton hatte eine Entdeckung gemacht, bei der ihren Zuhörerinnen beinahe der Atem ausging vor Verwunderung.

„Also daß Mr. Weingarten am Ostersonntag in der Kirche die Orgel spielen wird, wißt ihr?“ begann sie in sehr überlegenem Tone.

„Ja, ja, ja, ja,“ ertönte ein Chorus jugendlicher Stimmen. „Aber weiter — was sonst?“

„Aber von wem die Messe ist, die aufgeführt wird, — das wißt ihr nicht!“

„Doch! — es ist ja eine alte Geschichte. Von ihm selbst — von Max Weingarten.“

„Gefehlt! Nicht von ihm selbst, sondern von seinem Vater, der drüben in Europa ein armer Klavierlehrer war und Hungers gestorben ist!“

Alle die graziös und doch kräftig entwickelten Mädchengestalten in ihren blütenweißen Anzügen, die sich eng um die Sprecherin gedrängt hatten, fuhren zurück — in all diesen frischen, rosigen Gesichtern malte sich etwas wie ein verständnisloser Schrecken.

„Hungers gestorben! . . . und hat so schöne Musik geschrieben. So etwas ist eben nur in Europa möglich, wo die Leute kein Geld haben und wo — wie ich gehört habe — z. B. in Oesterreich jährlich nur eine Summe für Musikzwecke angesetzt ist, wie sie meine Mutter für Pelze allein ausgibt.“

„Und gerade in Oesterreich soll es so viel Musiker geben,“ meinte mitleidig ein kindlicher Blondkopf.

„Laßt das, Kinder,“ nahm Alice wieder das Wort, „spart eure Verwunderung auf, denn das Beste kommt noch. Wißt ihr, wer am Ostersonntag die Messe am Chore dirigieren wird?“

Alice war selbst zu gespannt auf die Wirkung ihrer Neuigkeit, als daß sie ihre Gefährtinnen hätte lange raten lassen.

„Jimmy!“ rief sie mit der ganzen Kraft ihrer Lungen.

„Jimmy?!“

„Wer ist das? Jimmy?!“

„Aber stellt euch doch nicht so! Ihr werdet doch wissen, wer Jimmy ist!“

Alice bog sich vor Lachen.

„Jimmy — — der Gärtnerbursche!“

„Geh, du bindest uns einen Bären auf — — das ist doch ganz und gar unmöglich — und woher willst du überhaupt wissen . . .“

Alice machte sehr geheimnisvolle Mienen. Sie legte den Finger auf die Lippen und sah sich vorsichtig nach allen Seiten um.

„Kommt,“ flüsterte sie dann — „hier scheint es nicht ganz geheuer — — was ich euch jetzt sagen will, ist ein wirkliches Geheimnis!“

Höchst angeregt durch die Aussicht, dieses „wirkliche Geheimnis“ zu erfahren, folgte die junge Mädchenschar ihrer Führerin zu einem Tennisplatz, der momentan verwaist war, in einen abgelegeneren Teil des Parkes.

Alice konnte es selbst kaum erwarten, zu sprechen. „Also hört,“ begann sie, während sich die Mädchen so nahe als möglich an sie drängten, um nur ja keine Silbe zu verlieren ... „also hört: Jimmy ist gar kein Gärtnerbursche!“

„Ah . . .!“

„Jimmy ist ein Deutscher, aus Europa eingewandert.“

„Das ist doch nichts Besonderes!“

„Er hat hier sein Vermögen verloren.“

„Und ist dann Gärtnerbursche geworden — so was kommt hier doch alle Tage vor.“

„Nun, wenn ihr ohnehin alles wißt, so brauche ich nicht weiter zu erzählen,“ meinte Alice pikiert.

„Doch, doch, erzähle nur, — kommt denn noch was?“ drängten die Mädchen.

„Freilich kommt noch was — — die Hauptsache!“ antwortete Alice, schnell versöhnt. „Aber redet mir nicht immer drein. Also Jimmy hat dort in Europa eine Mutter, die jahrelang in Angst und Sorge um ihn schwebte, da alle seine Unternehmungen mißlangen. Und als er eines Tages erfuhr, sie wolle selbst kommen, um mit ihm zu sprechen, da brach er alle Brücken hinter sich ab und verschwand spurlos. Aber ein Freund seiner Mutter, ein deutscher Arzt, kam herüber, und es gelang ihm, ihn zu finden. Und denkt euch nur, es stellte sich heraus, daß dieses ganze Verhalten Jimmys nur eine Ueberreizung der Nerven gewesen war. — Der Doktor brachte ihn in eine Heilanstalt, wo er sich ganz beruhigte und in einigen Monaten so weit war, daß er wieder heraus durfte. Nun kommt aber das ganz Wunderbare. Der Doktor hatte sich auch mit unserem Klavierprofessor Weingarten ins Einvernehmen gesetzt — der war es eigentlich, der ihm auf die Spur Jimmys geholfen, — denn er ist sein Freund und mit ihm aus Europa herübergekommen. Doch der Agent, der damals Weingartens Tournee arrangierte, war ein Charlatan und hat Jimmy durch falsche Vorspiegelungen ganz in seinem Bann gehabt und zugrunde gerichtet, wozu auch die riesige geistige Arbeits- und Sorgenlast beigetragen hat, die er ihm aufbürdete. — — Nun aber — damit ich euch schnell alles sage: der Arzt aus der Nervenheilanstalt hat Jimmy jede geistige Anstrengung verboten — eine leichte körperliche Arbeit im Freien angeordnet — und durch Professor Weingarten kam Jimmy hierher als Gärtnergehilfe. Denkt euch, ein studierter Doctor juris!“

Alice tat sich was zugute auf den technischen Ausdruck. „Denn,“ fuhr sie fort, „er war mit seinem Studiengang fix und fertig geworden — drüben in Europa, wo die Männer überhaupt alle so furchtbar viel studieren müssen und dabei doch ihr Leben lang Habenichtse bleiben. Aber — daß ich euch weiter erzähle: der Nervenarzt verbot also jede geistige Anstrengung und erlaubte nur die Musik!“

„Die Musik?“

„Ja, und zwar hauptsächlich das Klavierspielen!“

Alicens Freundinnen waren sprachlos.

„Unser Hausarzt sagt doch immer zu Mama, daß gerade das Klavierspielen nervös mache,“ ließ sich endlich eines der Mädchen vernehmen.

„Ja, aber nicht alle Leute macht es nervös, z. B. Jimmy ist sehr musikalisch beanlagt und hat seinen Studien zuliebe diese Anlage immer unterdrückt. Und da wollten die Aerzte der Anstalt ein Experiment machen . . .“

„Ah . . . ein Experiment!?“

„Ja — ein Experiment, das Gott sei Dank glänzend gelungen ist.“

„Weißt du auch darüber etwas?“

„Selbstverständlich! Also . . . stellt euch einen Menschen vor, der einen schweren Pack mit der rechten Hand allein trägt, während die Linke, die doch auch da ist, vollständig müßig bleibt. Was geschieht? Die rechte Hand wird furchtbar müde und er muß endlich den Pack fallen lassen. Wenn er ihn aber einfach in die linke Hand nimmt, so ruht sich die rechte aus und das Gleichgewicht der Kräfte wird hergestellt.“

„Du, das ist nicht in deinem Blumenbeet gewachsen!“

„Habe ich auch nicht behauptet. — — Nun: also bei Jimmy war diese Musikbeschäftigung notwendig zum geistigen Gleichgewicht. Er hat sie auch nach einem stillschweigenden Uebereinkommen zwischen Weingarten und dem fremden Doktor in seinen Freistunden betrieben, ohne daß jemand anderer davon wußte. Und das Resultat ist glänzend, es kam ein Talent zum Vorschein, das sich hauptsächlich als Dirigenten- und Komponistentalent offenbarte — und so wird er in vierzehn Tagen die Ostermesse dirigieren.“

„Du sprachst auch vom Komponieren?“

„Ja, — er soll auch eine ganz reizende komische Oper komponiert haben.“

„Wie ist das nur möglich, daß dies alles verschwiegen blieb? Und daß ihm dies alles hier im Institut möglich wurde, da muß doch noch jemand dazu geholfen haben!“

„Wißt ihr, wer dazu geholfen hat, wer ihn getröstet und aufgerichtet und durch Zuspruch gestärkt hat, denn er war, als er nach und nach zur Erkenntnis seiner Lage kam, von schweren melancholischen Stimmungen, die stets gefährlich waren, heimgesucht, verlor manchmal sein ganzes Selbstvertrauen! — — — Fräulein Marie Müller!“

„Unsere schöne Müller, unsere deutsche Lehrerin, die aussieht wie eine der Rheintöchter?“

Einige der Mädchen hatten nämlich in Bayreuth den Nibelungenring gehört.

„Was ging denn Fräulein Müller die Sache an?“

„Sehr viel — — denn sie hat sich mit Jimmy verlobt!“

„Was du sagst? — — verlobt?!“

„Ja — und Jimmy, oder eigentlich Fred Heßler — wie er heißt — soll hier die Stelle eines Regenschori an unserer Kirche erhalten und das wäre gut, denn er darf nicht zurück nach Europa.“

„Ja, warum denn?“ (Schluß folgt.)

Dur und Moll

— *Wie ich zu einem absoluten Gehör kam.* In der „Deutschen Musikerzeitung“ teilt ein Orchestermusiker zu diesem Kapitel folgende Erfahrungen mit: Man kann wohl nicht leugnen, daß selbst in guten Orchestern dauernd oder vorübergehend einmal schlechte Stimmung herrscht; ein Uebelstand, der nie ganz beseitigt werden wird. Diese Beobachtung habe ich schon sehr früh gemacht. Diese schlechte Stimmung hat verschiedene Ursachen, ist wohl auch ein nicht genügend geschultes Gehör einzelner. Nun hatte ich zwar in meiner Jugend nicht gerade ein schlechtes Gehör, doch beobachtete ich, daß andere mich in bezug auf letzteres übertrafen und z. B. nach einem gehörten Ton auf den Kopf behaupten konnten, das ist „a“, das ist „es“ usw. Dieser Umstand betrübte mich als zukünftigen Paganini damals außerordentlich. Andere wußten jede Tonhöhe anzugeben und ich: — höchstens die vier leeren Saiten auf der Geige, und zwar nur auf meiner eigenen. So fing ich denn ohne irgendeine Anregung von außen an, erst einmal einen Ton „auswendig“ zu lernen, und zwar unseren Stimmton a, wahrscheinlich weil ich diesen am häufigsten hörte. Ich tat dies mit Hilfe einer Stimmpfeife im Kammerton (870 Schwingungen), pfiff mir dann, als wäre ich mein eigener Papagei, dieses „a“ so unverdrossen vor, bis es mir immer in den Ohren klang. Durch mein ernstes „Wollen“ war der Erfolg schon da. Da ich meine theoretischen Studien bis zur Modulationslehre hinter mir hatte, war es mir ein leichtes, von dem mir nun jederzeit zur Verfügung stehenden a jedes Intervall, ob rein, groß, vermindert oder klein, auszurechnen. Ich bekam Freude an der Sache und setzte meine Uebungen fort, nach und nach meine Stimmpfeife, welche ich zur Kontrolle bis dahin immer noch befragte, ganz weglassend. Meine Ohren entwickelten sich dermaßen, daß ich durch fortwährendes Prüfen an Straßenbahnglocken, Lokomotivpfeifen, Automobilhupen, Bier- und Weingläsern usw. bald mit Sicherheit feststellen konnte, das ist der oder jener Ton. Die Selbstprüfung ging mir in Fleisch und Blut über, und

mit Leichtigkeit konnte ich, wenn ich im Orchester Pausen hatte, jeden Akkord mit Sicherheit feststellen. Diese Uebung treibe ich heute noch, ich zähle nicht nur meine Pausen, sondern prüfe mich immer wieder.

— *Prager Musikausstellung.* Im Anschluß an die Jahrhundertfeier des Konservatoriums in Prag hatte *Rud. Freiherr Procházka*, der emsige Bibliothekar und Archivar des Konservatoriums, nach aufopfernder Arbeit, die größtenteils noch in Kisten verwahrten Bestände des Konservatoriumarchivs (Sammlung des Konservatoriums, die Schönborn-Lobkowitz-Sammlung und die nach A. Apt) in ihren Hauptstücken zu einer Musikausstellung (Rudolph Freiherr Procházka, Aus fünf Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums. Zur Ausstellung anläßlich der Hundertjahrfeier der Anstalt. Prag 1911) vereinigt, die zur Zeit der Hundertjahrfeier dem Publikum zugänglich gemacht wurde und berechtigtes Interesse auch im Ausland hervorrief. Das Archiv enthält so Wertvolles, bietet so viel Anregung, daß ich mir genauere Daten für eine eigene Besprechung aufheben muß; Raummangel möge meine heutige Kürze entschuldigen. — Aus der ältesten Periode der im Archiv vorgefundenen Originalhandschriften greifen wir das *Beneschauer Kanzionale* aus dem Jahr 1576 heraus; von den Autoren der darin befindlichen Lieder ist bloß Trajanus Gregorides Turnorinus namentlich erwähnt. — Der Rokokoepoche gehören die der „*Mannheimer Schule*" nahestehenden Komponisten Weigert, Umstatt, Cammerloher, Caputti etc. an, deren Symphonien in Manuskriptkopien aufliegen. Den größten Anreiz für die musikalische Forschung werden die Opern, Oratorien und Kantaten des 18. Jahrhunderts bilden, bei denen uns selbst die Namen der Autoren zum ersten Male begegnen: Als *Giovanni Cordicelli, Cerca Piccola, Rocchi, Gius. Toselli* stellten sie sich den erstaunten Musikhistorikern vor. — *Mozartdrucke* waren in einem Ehrenraum, einer Kopie des Bertramka-Zimmers bei Prag, untergebracht; die verschollen geglaubte Kolossalbüste des Meisters von E. v. Max, die Baron v. Procházka glücklich wiederentdeckte, und Mozarts Flügel aus der Prager Don-Juan-Zeit schmückten diese reich ausgestattete Sonderabteilung. — Von *Instrumenten* sei unter den Cremoneser Geigen eine Guarneri aus dem Besitze *Paganinis* hervorgehoben, eine seltene Zwillingsgeige, ein Enharmonium etc. Der neueren Forschung werden 34 *Richard-Wagner-Briefe* und Briefe von Berlioz, Liszt und Bülow willkommen sein. Schließlich möge noch der zahlreichen Gemälde, Kupfer und Lithographien (Protektoren, Direktoren, berühmte Schüler,

Programme u. a.) gedacht werden. Damit wären hier einige Proben vom Wichtigsten geboten.

Dr. Erich Steinhard (Prag).

— *Die musikalischen Handschriften der Danziger Stadtbibliothek.* Von den genannten Handschriften ist vor kurzem ein Katalog erschienen, der als Teil 4 des „Kataloges der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek“ bezeichnet wird. Herausgeber ist der verdienstvolle, erste Bibliothekar der Stadtbibliothek, Professor Dr. *Otto Günther*. Unter den der Bibliothek als Eigentum gehörigen Handschriften, die als Ms. 4001 bis 4204 aufgeführt werden, finden sich vornehmlich Stücke der Kirchenmusik, aber auch z. B. eine Sammlung französischer Chansons und mehrere Sammlungen von Tänzen (Balletten, Couranten, Galliarden, Pavanen, Menuetten, Polonaisen, Anglaisen, Märschen usw). Daß die großen Meister wie Orlando di Lasso, J. S. Bach, Wilh. Friedemann Bach, Carl Ph. Em. Bach, Händel, Graun, Hasse, Haydn, Mozart, Liszt, Wagner, allerdings nicht in Originalhandschriften, sondern in Abschriften, vorhanden sind, sei nebenbei erwähnt. Nachdem schon 1868 der Kirchenrat von St. Bartholomäi in Danzig seine alten Musikalien der Stadtbibliothek überwiesen hatte, geschah dasselbe 1905 seitens der Kirchenvorstände von St. Katharinen und St. Johann mit ihren Musikalien, diese beiden letzteren Sammlungen jedoch nur zur Aufbewahrung und gesonderten Verwaltung. Um die Auffindung dieser eigentlich schon in Vergessenheit geratenen und ganz unzulänglich aufbewahrten Handschriften hatte sich Dr. *Münnich*, der von der Kgl. Musikhistorischen Kommission zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Berlin mit der Durchforschung der Danziger Bibliotheken beauftragt war, sehr verdient gemacht. Durch ihn und den Herausgeber des Kataloges, Professor Dr. Günther, wurden sie geordnet und als Sonderbibliotheken aufgestellt. Die Handschriften der Kirchenbibliothek von St. Katharinen umfassen 204, die der Kirchenbibliothek von St. Johann 466 Nummern. Interessant sind z. B. die sogenannten „Kürmusiken“ (für den Gottesdienst bei Ratsherrenwahlen). Erwähnenswert ist folgendes Ms. Joh. (Manuskript aus St. Johann) 190, das folgenden Titel führt: „Der polnische Pracher (Bettler) mit seiner aus einem alten Babilonischen Weidenstock zugehauenen, mit verschiedenen ausgedörreten Kalbhäuten geflickten, mit dritthalb Paar verrosten (verrosteten) eisernen Seiten bezogenen und mit einem an einem alten Fingerhut hengenden Federkiel gespielten Pandur, nebst seinem erbärmlich schön singenden Discantisten Pachole in einen musikalischen Concantum von fünf

Instrumenten formiret durch Johann Valentin Meder p. m. 1689." Sehr beruhigend für Examensnöte muß die Examens-Kantate „Verbannt die Furcht aus Sinn und Hertzen" für 4 Singstimmen und Instrumente (Ms. Joh. 389; 18: Jahrh.) geklungen haben. Ein ausführliches Namen- und Sachregister ist dem Kataloge beigegeben. Dem Wunsche des Herausgebers, daß die Musikwissenschaft das neue Material bald ausbeuten möge, können wir uns nur voll und ganz anschließen. *W. D.*

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet

Für die Briefkasten-Benützung

Trotz unserer von Nummer zu Nummer wiederholten dringenden Bitten, von uns keine schriftlichen Antworten zu verlangen, werden diese Bitten von den Fragestellern in einer Weise ignoriert, die in solcher Beharrlichkeit etwas Imponierendes hätte, wenn nicht auch ein gut Teil von mangelnder Rücksichtnahme damit verbunden wäre. Wir wiederholen unsere Bitte mit dem Bemerken, daß wir von nun an auf alle derartigen Anfragen nicht mehr reagieren. (Es ist also den Anfragen kein Porto beizufügen.) Nur in Fällen diskreter Natur antworten wir brieflich.

K. R. Verschiedene musikalische Fremdwörterbücher, z. B. das von Piumati, das im Verlage von Carl Grüninger für 33 Pf. franko zu beziehen ist.

N. H. Wir geben keine brieflichen Antworten auf derartige Fragen (wie wir das in jeder Nummer mitteilen). Schaffen Sie sich die Harmonielehre von Louis-Thuille an, die wird Ihnen als fortgeschrittenem Musiker zusagen.

Hilfstrompeter **H. F. in G.** Bitte teilen Sie uns mit, was Sie zunächst in Angriff nehmen möchten; vielleicht Harmonielehre und Musikgeschichte? Für diese haben Sie unsere Beilage (Batka). Wie weit sind Sie in der Harmonielehre vorgeschritten? Wenn unsere Abonnenten sich daran gewöhnen wollten, Ihre Anfragen detaillierter zu halten, so könnten wir Ihnen natürlich besser Auskunft geben. Brieflich antworten wir nicht.

W. H., Basel. Wir danken Ihnen für Ihre freundlichen Worte, und hoffen, daß Ihre Annahme, die Bearbeitung der L'Arlésienne von Schwartz werde allen Lesern gefallen, zutrifft. Die Notizen werden wir verwenden.

E. W. Jaques-Dalcroze hat ein Buch über seine Methode herausgegeben: Methode der rhythmischen Gymnastik (in mehreren Bänden). Das Nähere darüber erfahren Sie beim Verleger Sandoz, Jobin & Co., Neuchâtel. Das Werk ist sehr ausführlich, mit Notenbeispielen und Abbildungen versehen.

F. Wir freuen uns, daß Sie in der Beilage Reger und Karg-Elert mehr vertreten wissen wollen. Was man einem Seminarlehrer zur Hochzeit schenken könnte? Wenn er sich dafür interessiert, warum nicht den Salome- und Elektra-Auszug? Es gehört ein firmer Klavierspieler dazu. Sonst vielleicht eine schöne Biographie: Thayers Beethoven oder Marx, oder auch eine der Wagner-Biographien? Ueber die Preise gibt Ihnen Ihr Buchhändler Auskunft.

Professor J. Z. Wenden Sie sich bitte an den Verlag von Chr. Fr. Vieweg in Groß-Lichterfelde. Dort finden Sie für Schüleraufführungen reiche Auswahl. Ihr Programm ist ja übrigens vorzüglich. Schillings' Hexenlied, Kamillo Horn (Violin-Phantasie), Sibelius (Valse triste): da müssen die Schüler schon sehr leistungsfähig sein.

Norderney. Oldenbarnewelt: Die Atmungskunst des Menschen. Verlag von Müller, Oranienburg, 4. Auflage. In jeder Buchhandlung zu haben. Brieflich können wir leider nicht antworten.

B. H. in B. Das ist ja wieder ein interessantes Beispiel. Warum haben Sie uns den Namen des „Verlegers" nicht angegeben? Nein, dazu hat er nicht das Recht, besonders wenn Sie die Druckkosten im voraus bezahlt haben. Daß Sie nun auf alle Anfragen keine Antwort erhalten, ist unerhört, ebenso, daß Ihr Manuskript nicht zurückgesandt wird. Selbstverständlich ist das Ihr Eigentum. Wenden Sie sich in einem eingeschriebenen Brief an den Verleger und geben Sie ihm bekannt, daß Sie die Angelegenheit Ihrem Rechtsanwalt übergeben würden. Im Interesse des anständigen deutschen Verlagshandels ist gegen solche Auswüchse vorzugehen. — Nein, wir wissen nichts über die Firma. Wenden Sie sich sonst an namhafte Leipziger Firmen, die Ihnen ja bekannt sein werden. — In diesem Fall brauchen Sie die Quittung nicht mehr in diesem Jahrgang einzusenden.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Firma **Otto Forberg in Leipzig**, ferner einem Teil unserer Auflage ein Prospekt der Firma **Bonnes & Hachfeld in Potsdam** bei. Wir empfehlen dieselben der besonderen Beachtung unserer Leser.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. November.)

B. M. 5. Ein virtuoser Spieler mag sich von Ihrer Stimmungsskizze äußerlich angeregt fühlen; der Inhalt ist dürftig.

Sem. Walter K—ze, Osch. Wir werden Ihren Marsch und Walzer zu beurteilen gern bereit sein, sofern Sie Abonnent sind.

Frz. T—dorff, L—rg. Ihre Stücke sind für anspruchslose, klangfreudige Ohren geschrieben. Sie sollten Ihr Streben etwas höher richten. Eine solche Alltagsmusik kann Sie unmöglich auf die Dauer befriedigen.

F. M., P. Ein schwacher Versuch. Treiben Sie Formenstudien. Im 1. Teil ist die Haupttonart g moll kaum berührt; der Charakter des Trios ist gänzlich verfehlt.

R. S., C. Ihr Können ist noch zu bescheiden, als daß es sich an ausgedehntere Formen wagen dürfte. Der Trauermarsch entfaltet einen grauen Klangnebel; ebenso liegt in Ihrem Scherzo wenig Witz. Selbst der Buhle im Keller, sonst eine inspirierende Größe, ließ Sie im Stich. Es scheint Ihnen weniger an Talent als an Anleitung zu fehlen.

A. Sch., R. 11. Solid durchgeführt. Die Gegenüberstellung von A- und G dur ist zwar etwas ungewöhnlich.

Th. B., E. Sehr befriedigende Fortschritte. Daß Sie sich so dicht an Schubert halten, ist klug. Abonnent?

H. S., S. Einfaches gelingt Ihnen; sobald Sie aber das Modulationsfieber erfaßt, kränkeln Ihre Gedanken immer noch. Ausweis!

G. F. in A. Ihr „Abendtanz" ist ein guter Versuch, der aber Ihren leistungsfähigen Sängern und der Oeffentlichkeit besser vorenthalten bleibt aus Gründen, die Ihnen bei fortschreitender Arbeit selber noch ins Bewußtsein kommen werden. — Für Ihren Programmentwurf besten Dank. Vorerst könnten wir noch keinen Gebrauch davon machen.

L. B—ert, Sch—rt. Auch dieses Lied offenbart in der tieferen Auffassung fähiges Talent. Es finden sich Züge darin, die ein heimeliges Empfinden erwecken.

W. B—ens, O. Ein etwas flüchtig arbeitender Dilettant, der sich zudem noch sehr unsicher in der Akkordik und ihren Verbindungsregeln fühlt.

N. M. Für die Tanzkomposition fehlt es Ihnen nicht an Begabung und Temperament, aber der musikalische Schulsack ist nicht ganz in Ordnung.

R. Sie haben sich redlich gemüht, ein lyrisches Tongedicht fertig zu bringen. Bei einem einfacheren instrumentalen Apparat wäre Ihnen das sicherlich noch besser geglückt. Es finden sich störende Unklarheiten darin. Von Ihrem Abonnentjubiläum nahmen wir erfreut Kenntnis.

M. E. Auch wir möchten Sie zur Herausgabe einer Auslese von Ihren Gesängen ermutigen. Wer ein Lied zu schreiben vermag wie „Im Grase taut's", der hat ein Anrecht darauf, als eine künstlerische Kraft beachtet zu werden. Nicht ganz auf der Höhe dieses Poems stehen „Geistliches Lied" und „Erinnerung". Das düstere Kolorit des letzteren hat ja freilich seine Berechtigung; aber das Moment der Qual steht zu absichtlich im Vordergrund.

F. A. P. N. 59. Jede Harmonielehre kann Ihnen Dienste tun. Sie befinden sich über ganz elementare Dinge noch sehr im unklaren. Am besten wäre mündliche Unterweisung durch eine berufene Kraft; denn an Veranlagung fehlt's nicht. Es ist ausgeschlossen, daß Ihre Gesänge druckreif gemacht werden könnten.
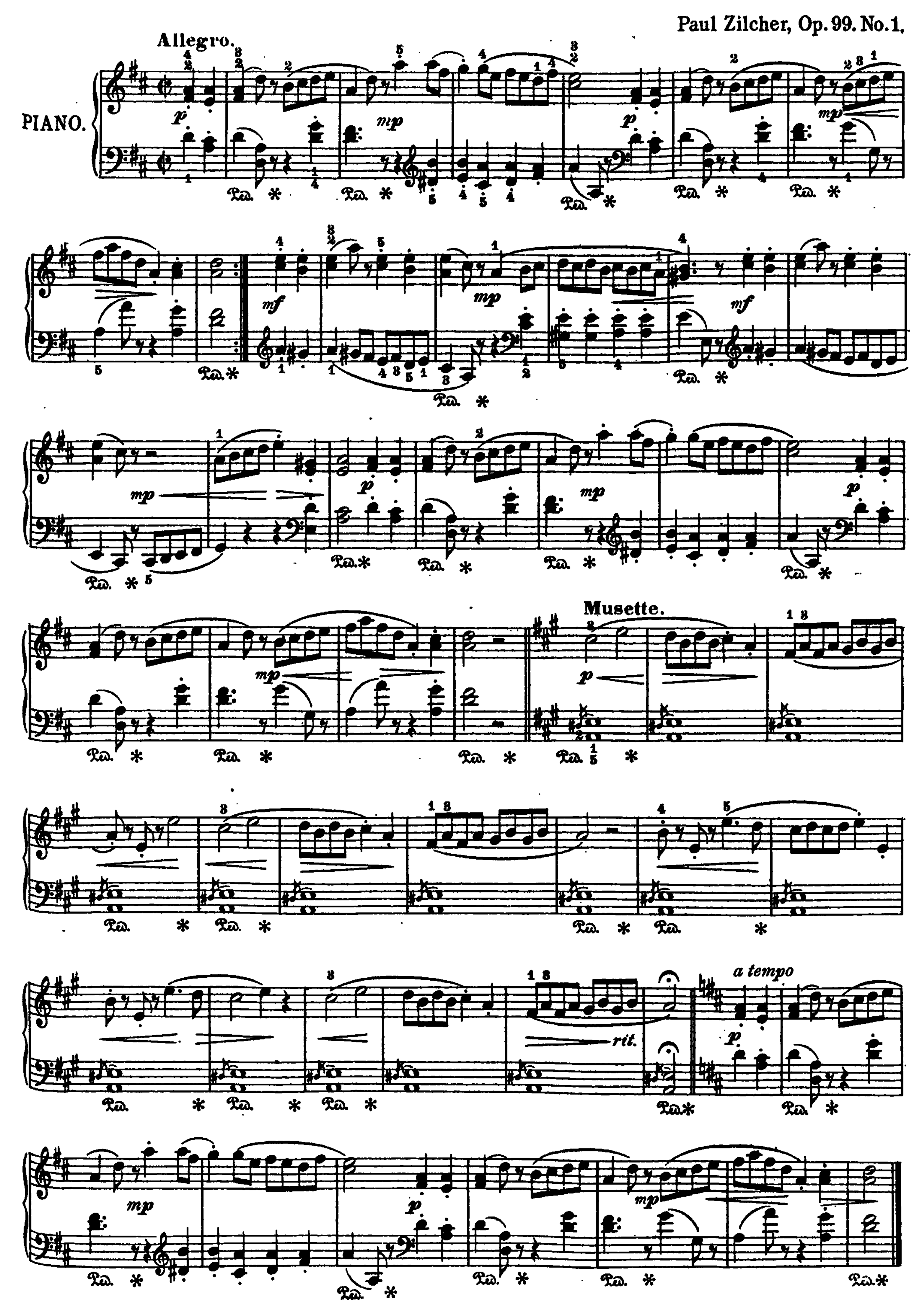
N. S., L. Bei weiterer Uebung in der Kunst des Gestaltens darf man Gutes von Ihnen erwarten. Die Lieder sind empfunden. Einige harmonische Wendungen sind wohl gewagt, bestärken den Kritiker aber in seiner guten Meinung über Ihr Talent.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
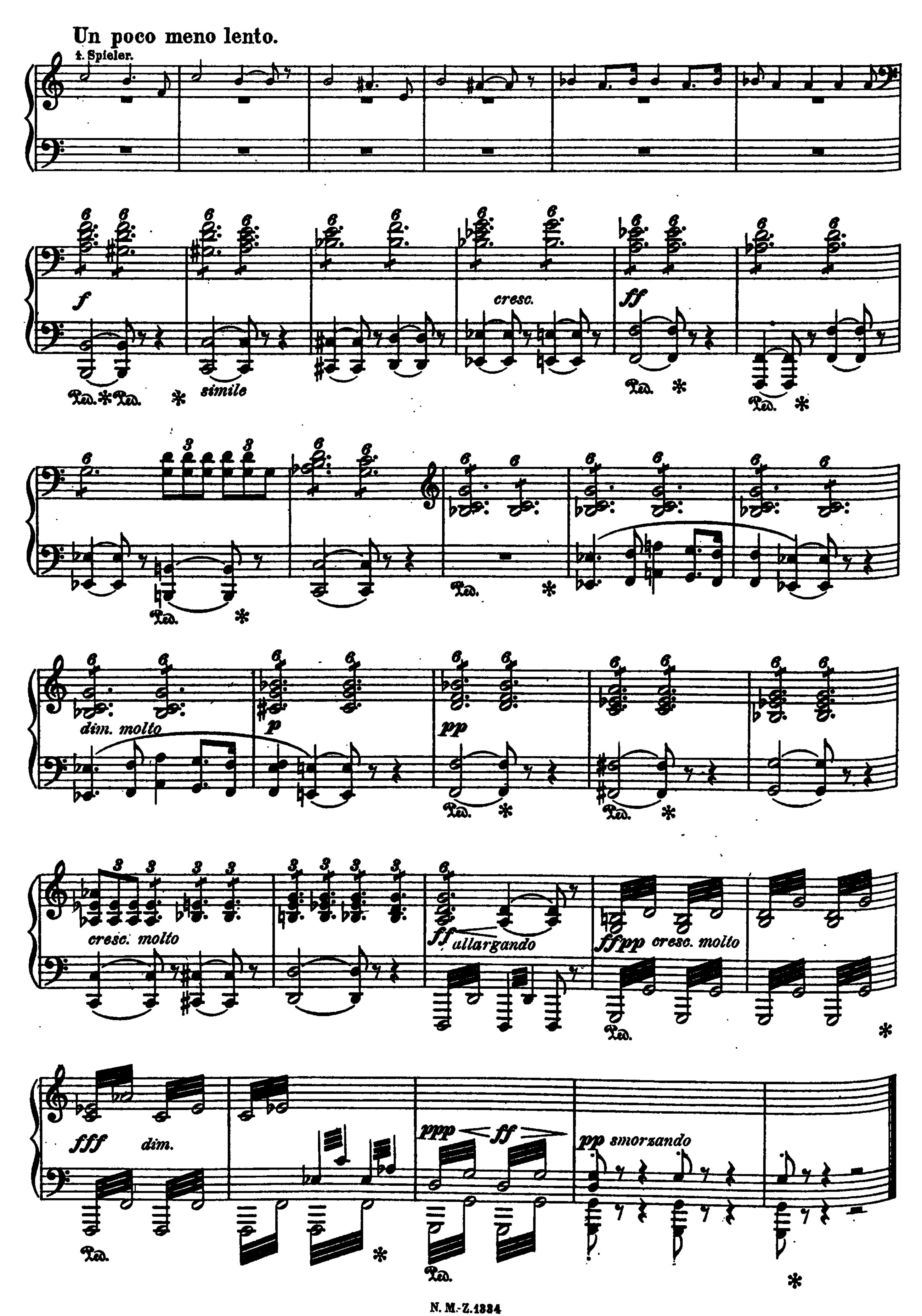
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GAVOTTE.
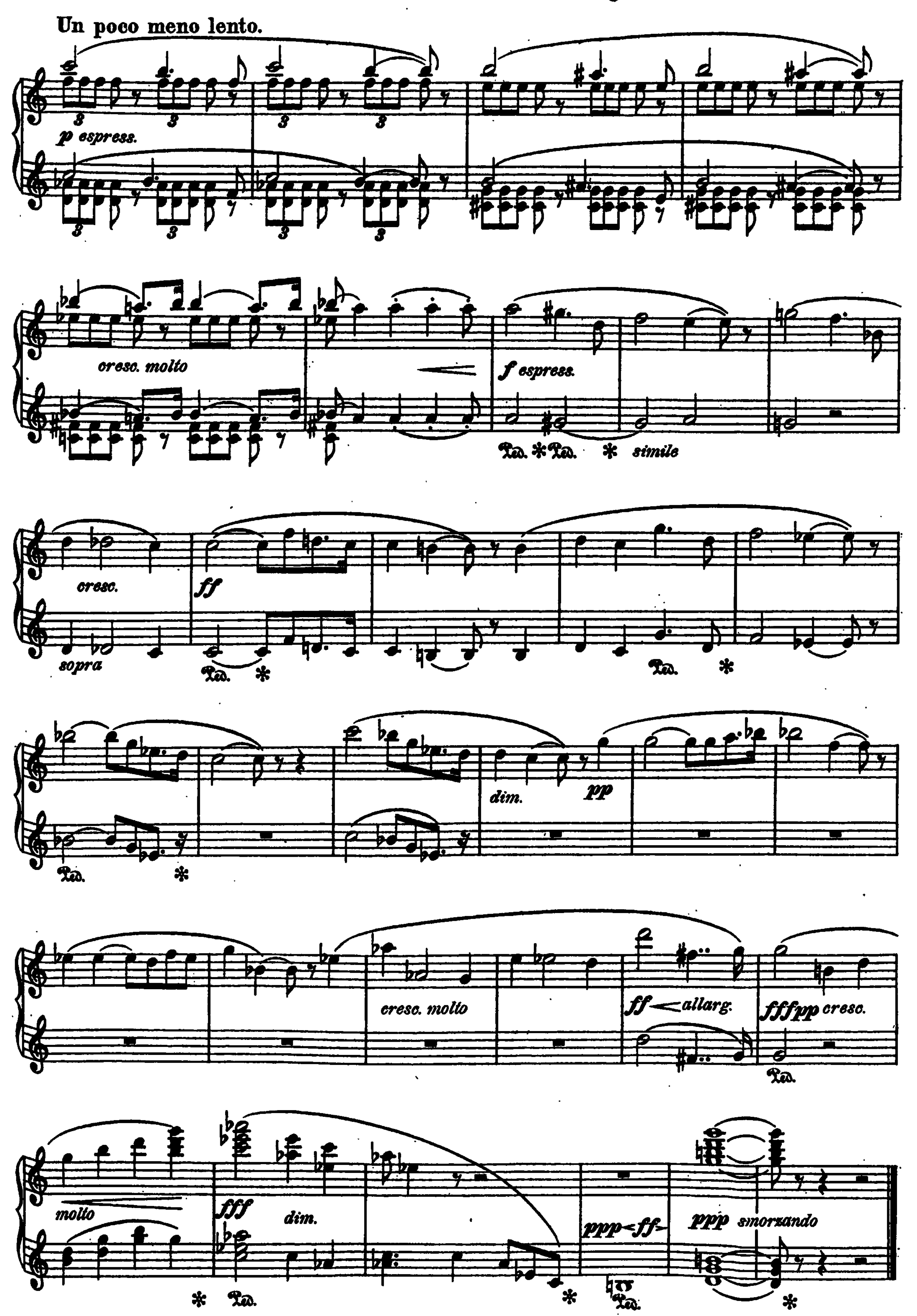
Paul Zilcher, Op. 99. No. 1.



L' ARLÉSIENNE. II. Folge.
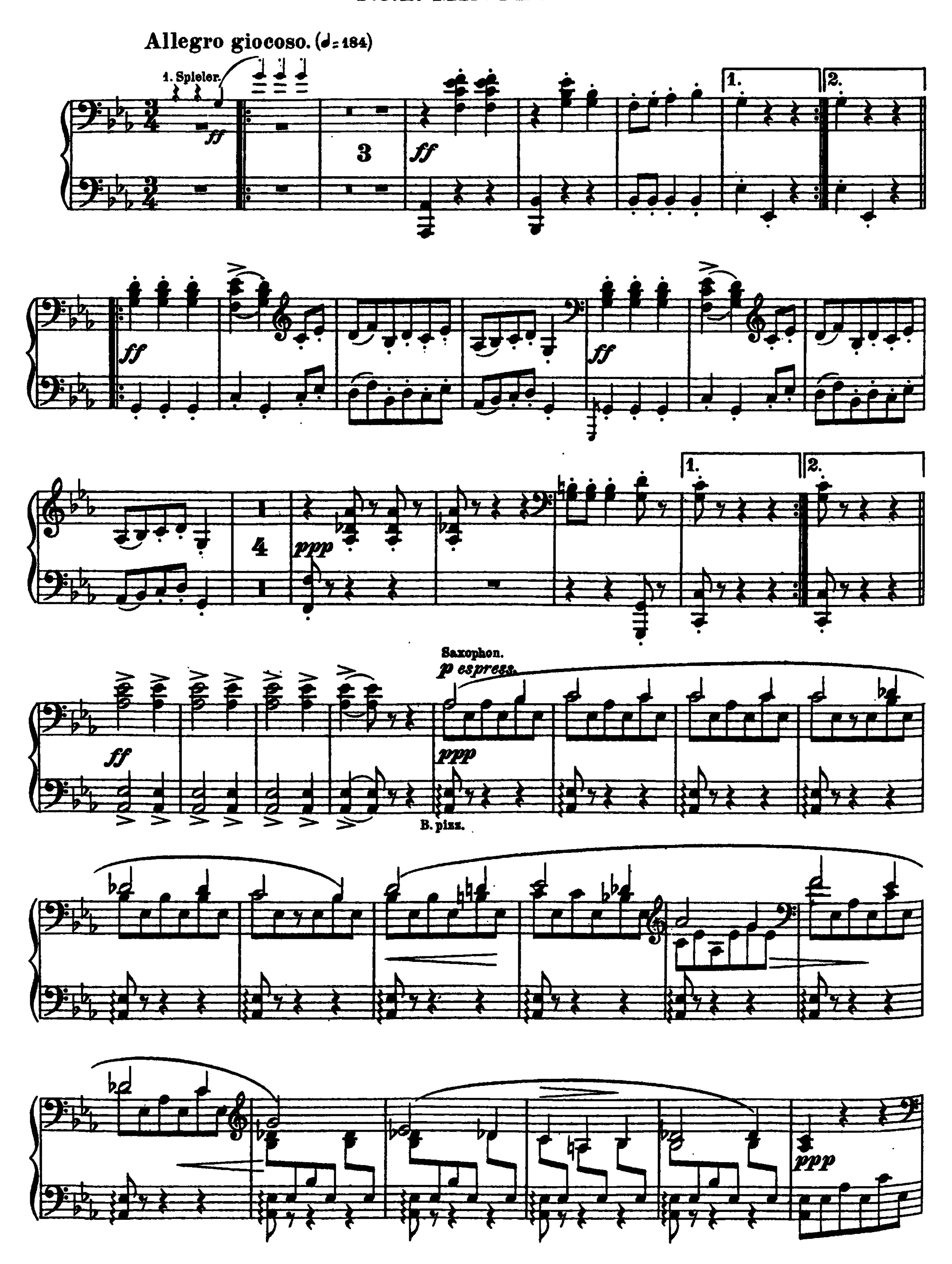


L'ARLÉSIENNE. II. Folge.
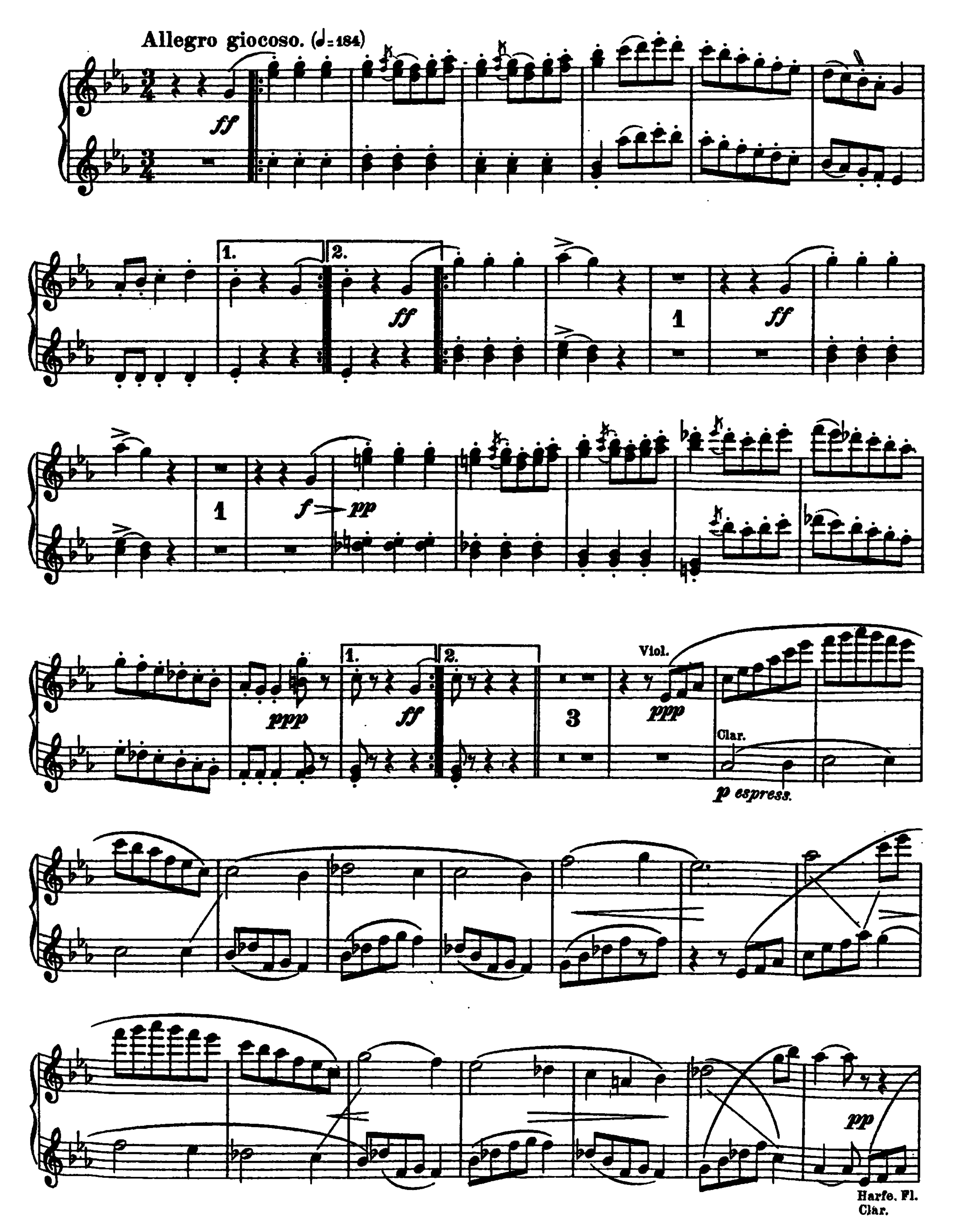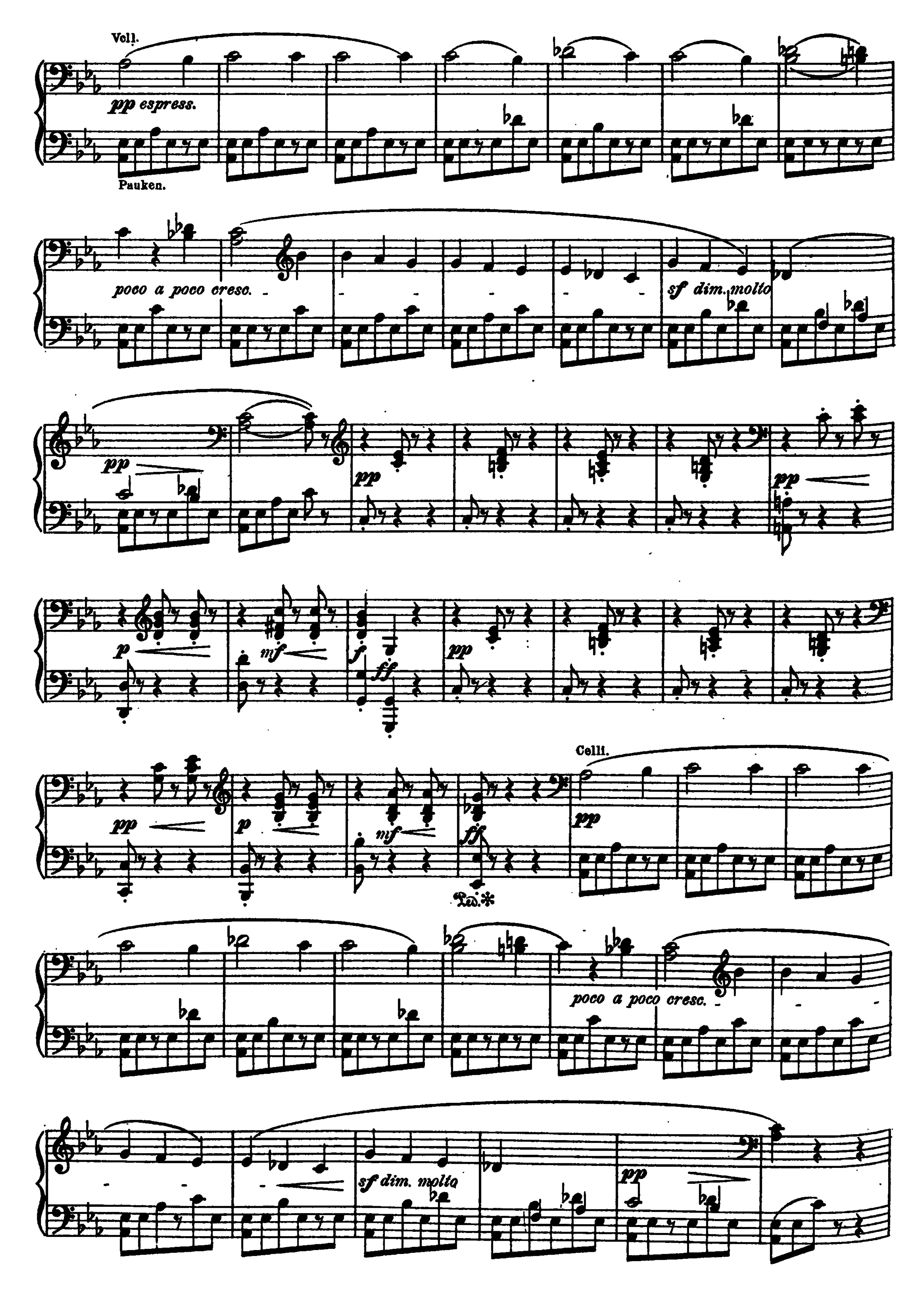


No.2. MINUETTO.
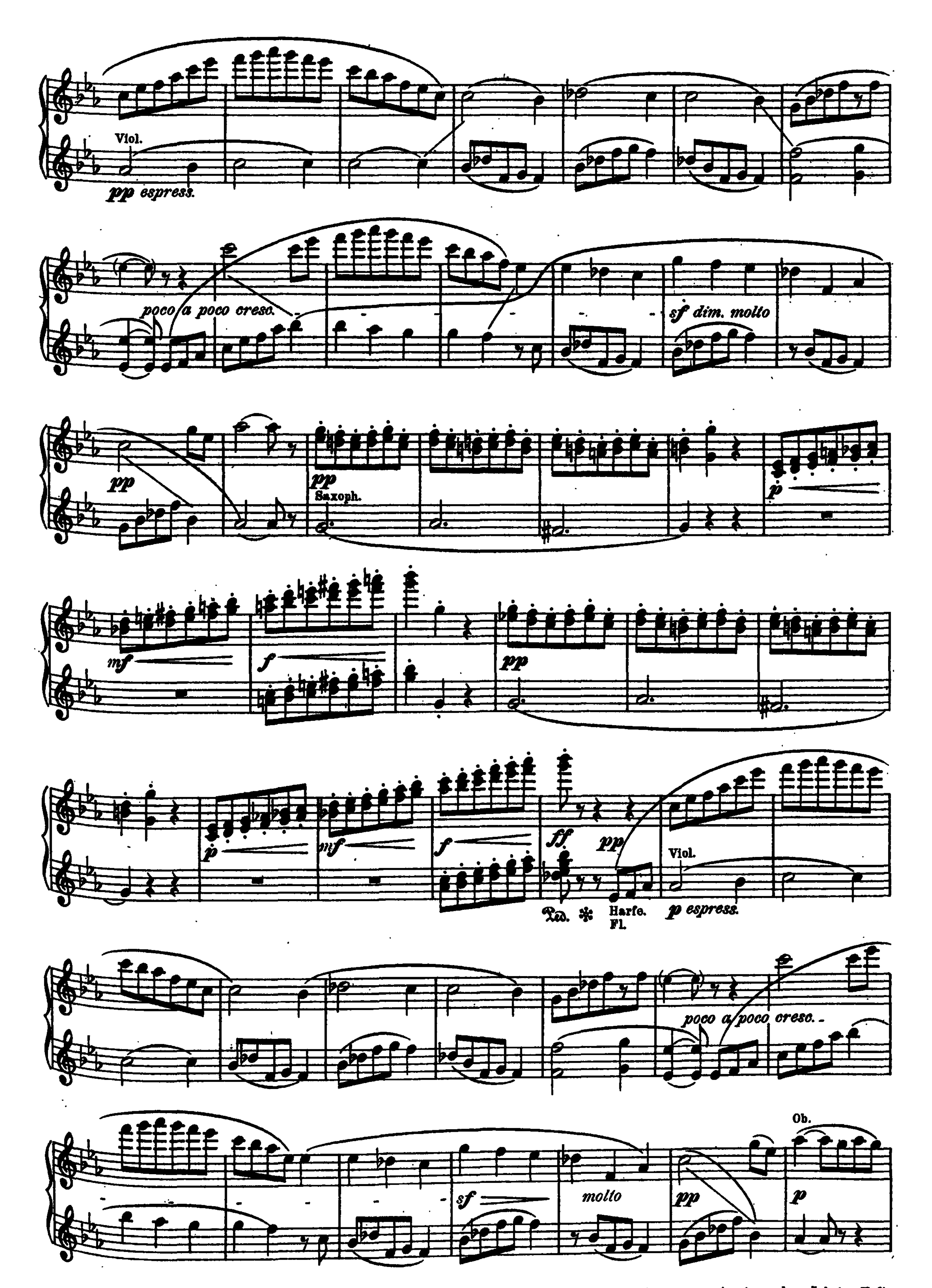
Allegro giocoso. (𝅗𝅥 = 184)



No. 2. MINUETTO.
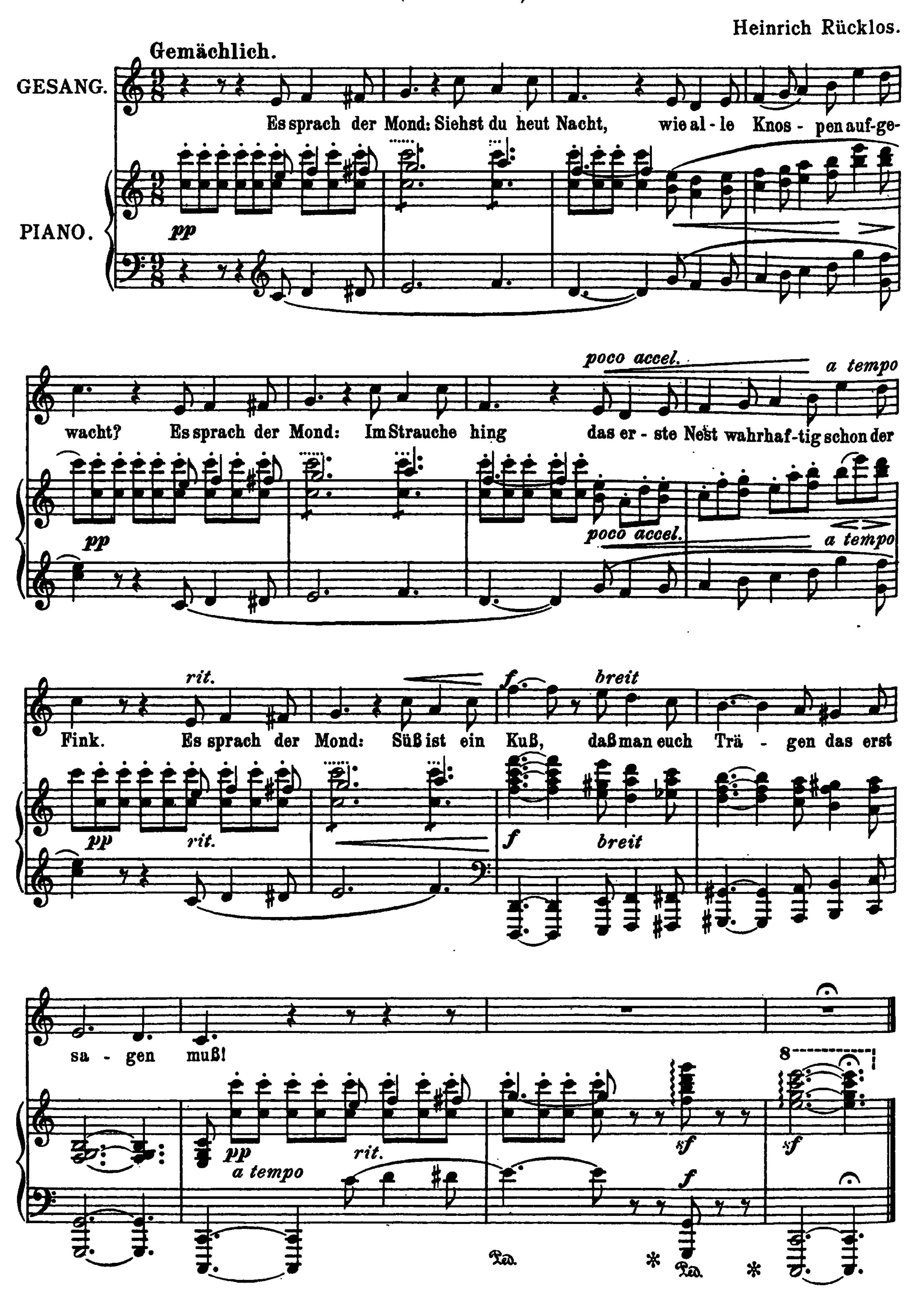



Viol.
pp espress.
Pauken.
poco a poco cresc.
sf dim. molto
pp
p
mf
f
ff
Ped. *
Celli.
pp
poco a poco cresc.
sf dim. molto
pp
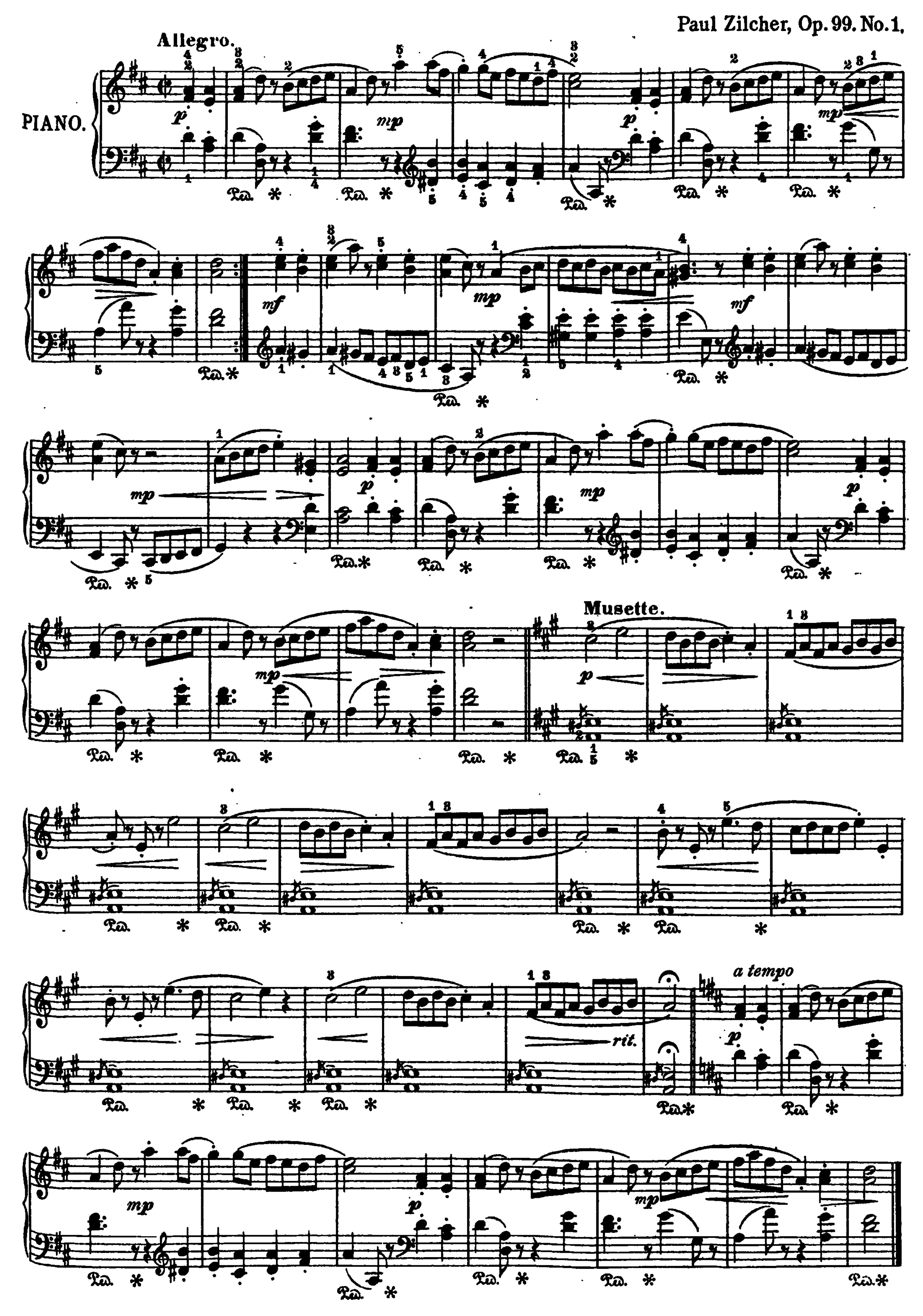


N. M.-Z. 1384

Fortsetzung in einem der nächsten Hefte.
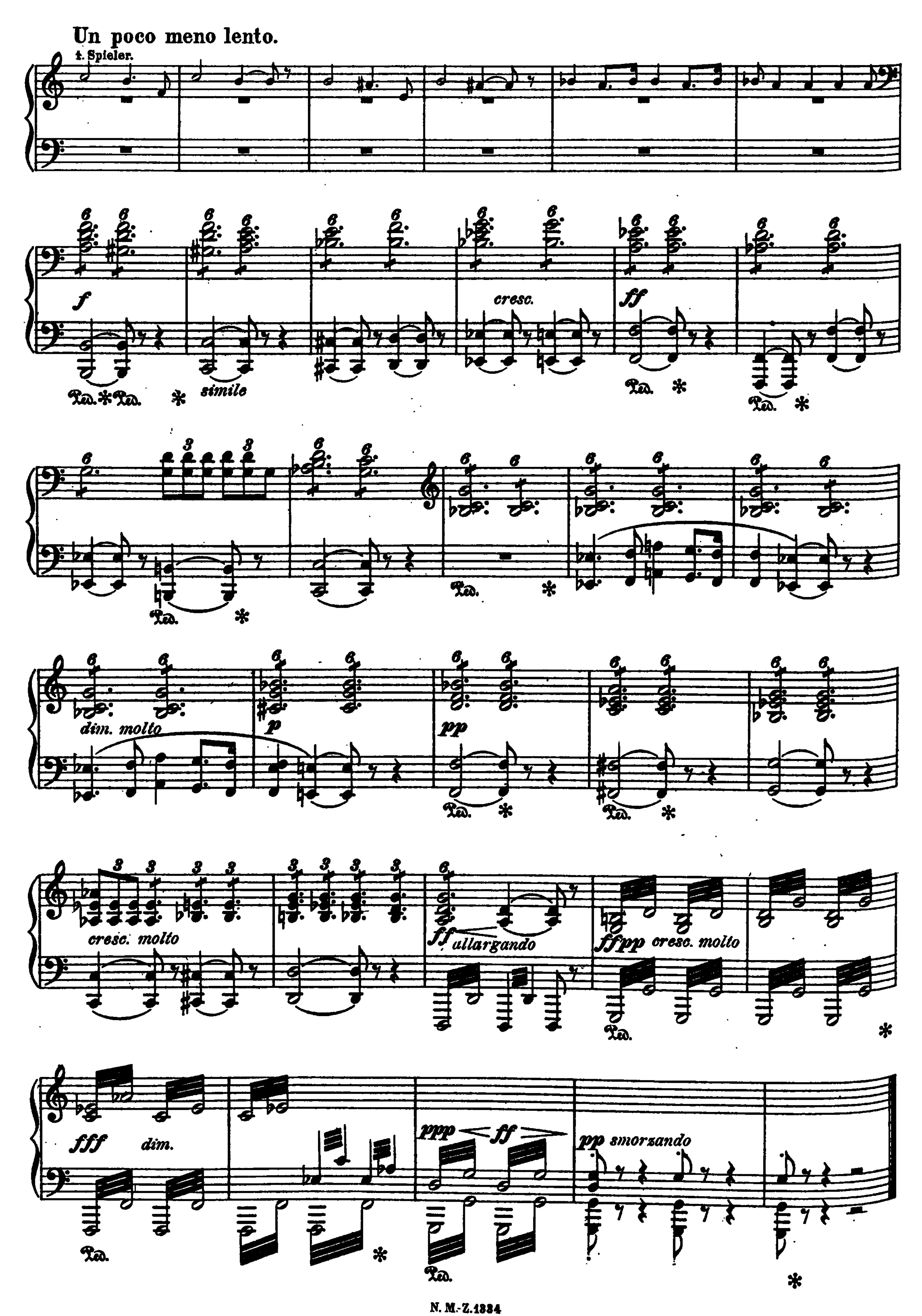

„Es sprach der Mond."
(Adolf Schirmer.)
Heinrich Rücklos.
Gemächlich.
GESANG.
PIANO.
Es sprach der Mond: Siehst du heut Nacht, wie al - le Knos - pen auf - ge -
pp
wacht? Es sprach der Mond: Im Strauche hing das er - ste Nest wahrhaf - tig schon der
poco accel.
a tempo
Fink. Es sprach der Mond: Süß ist ein Kuß, daß man euch Trä - gen das erst
rit.
f
breit
sa - gen muß!
a tempo
sf

GAVOTTE.
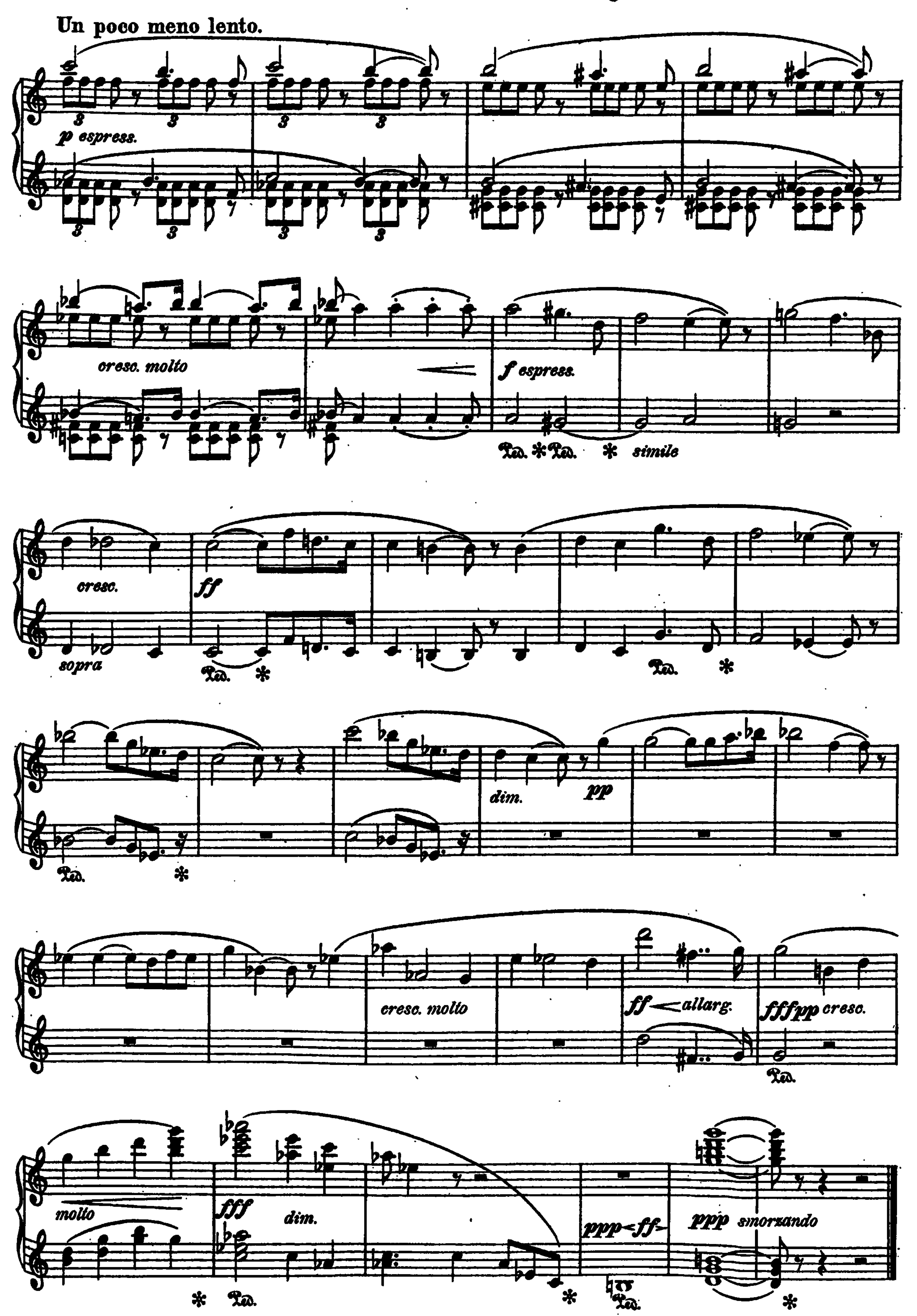
Paul Zilcher, Op. 99. No. 1.
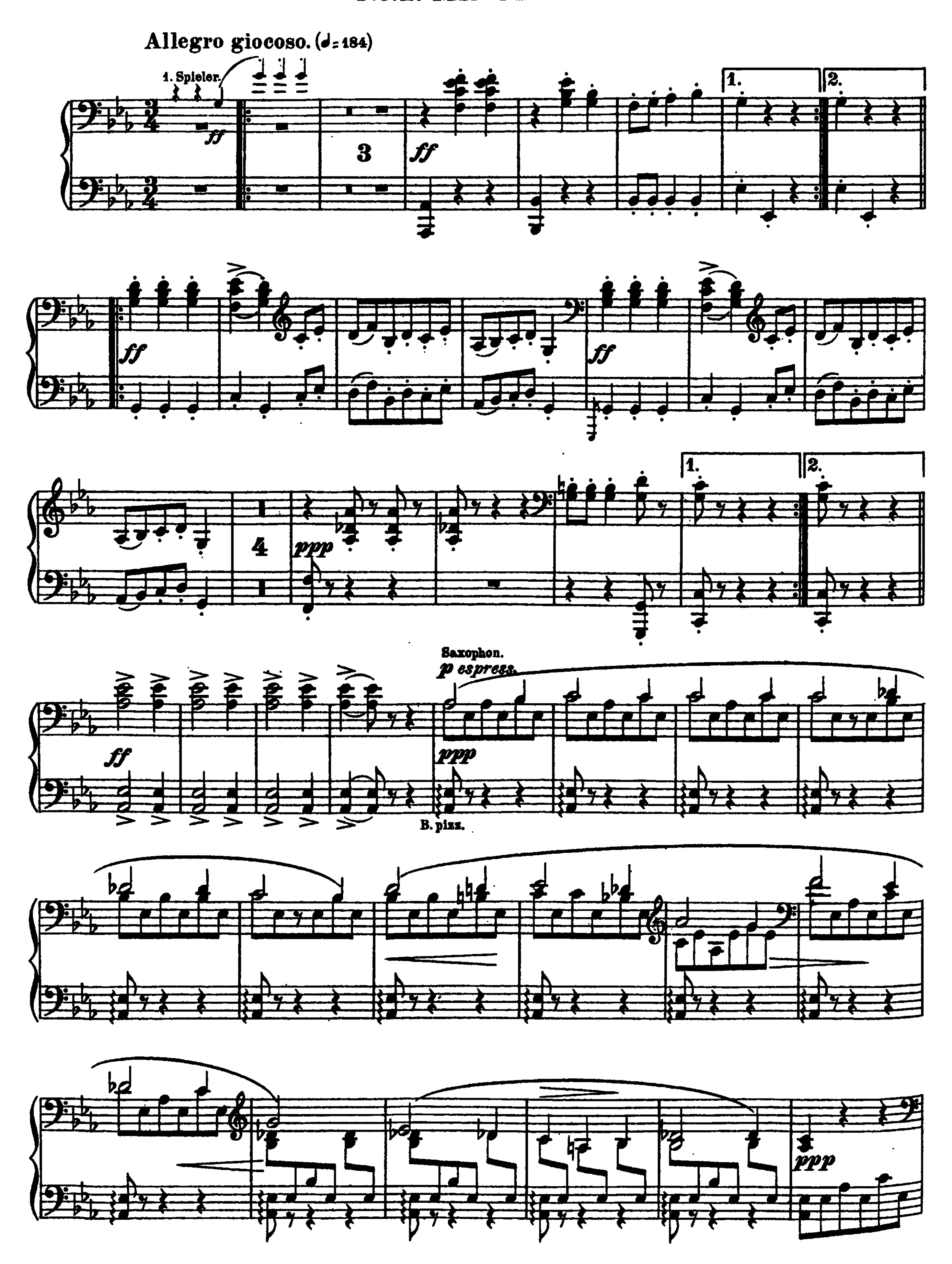


L' ARLÉSIENNE. II. Folge.
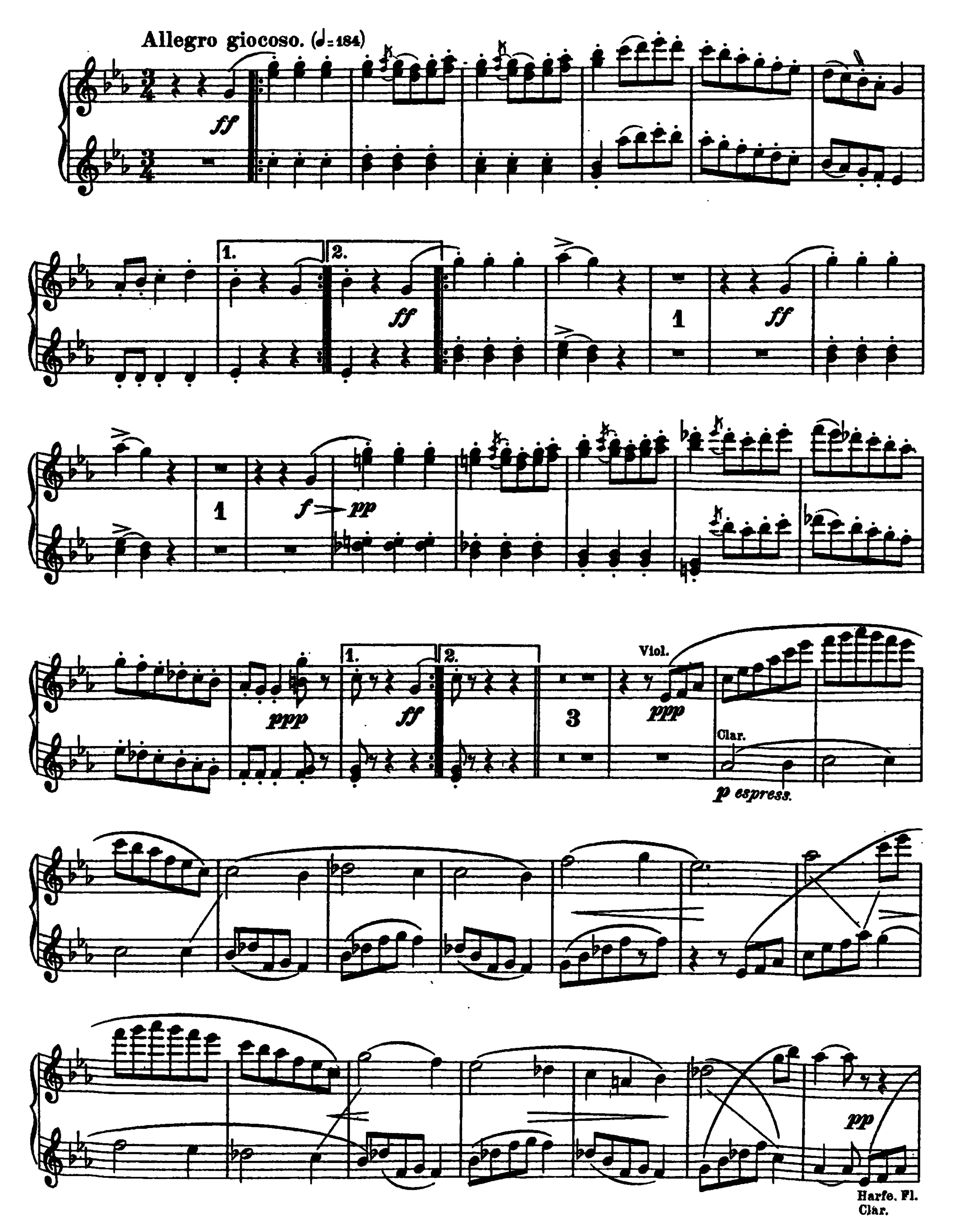


L' ARLÉSIENNE. II. Folge.
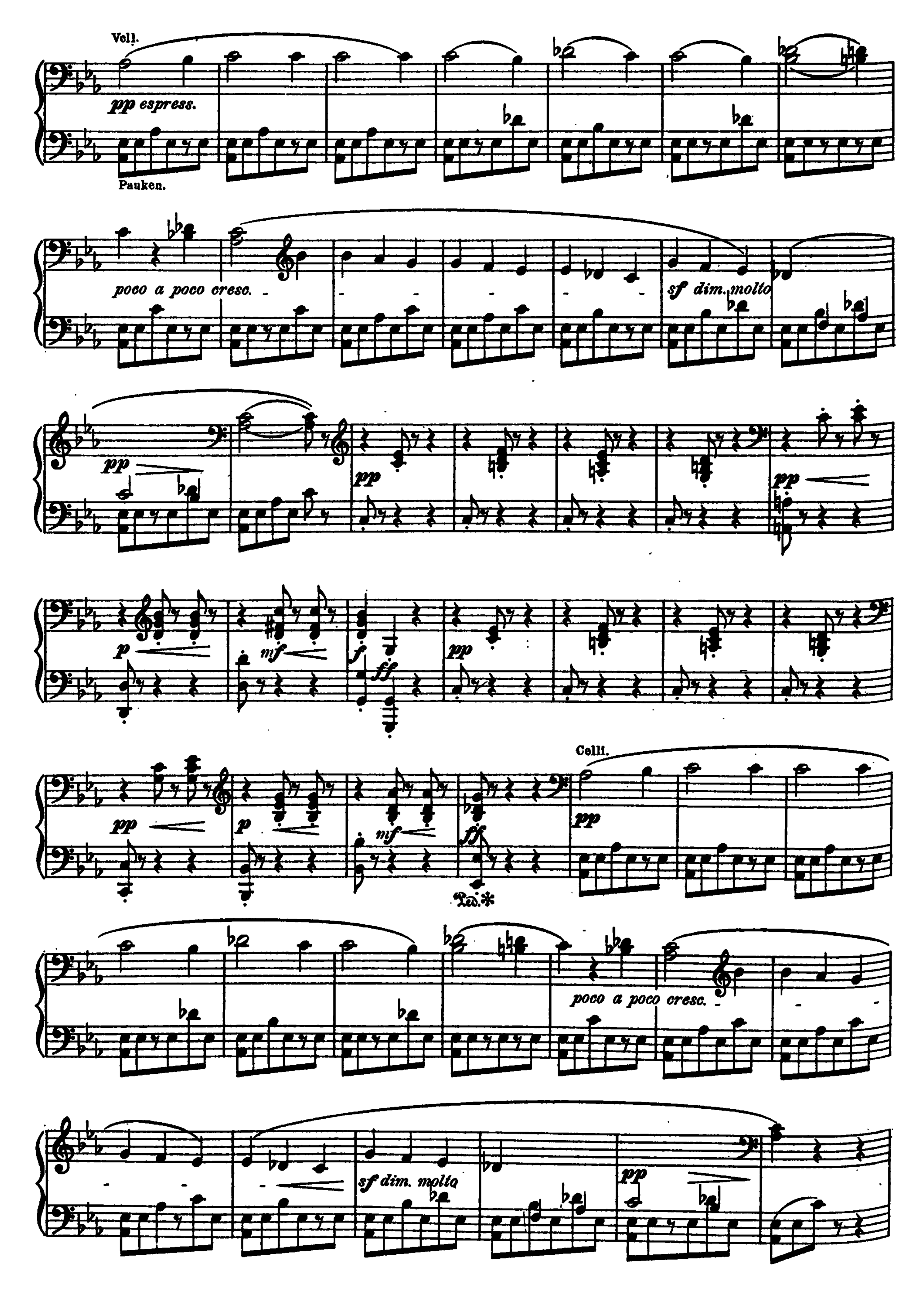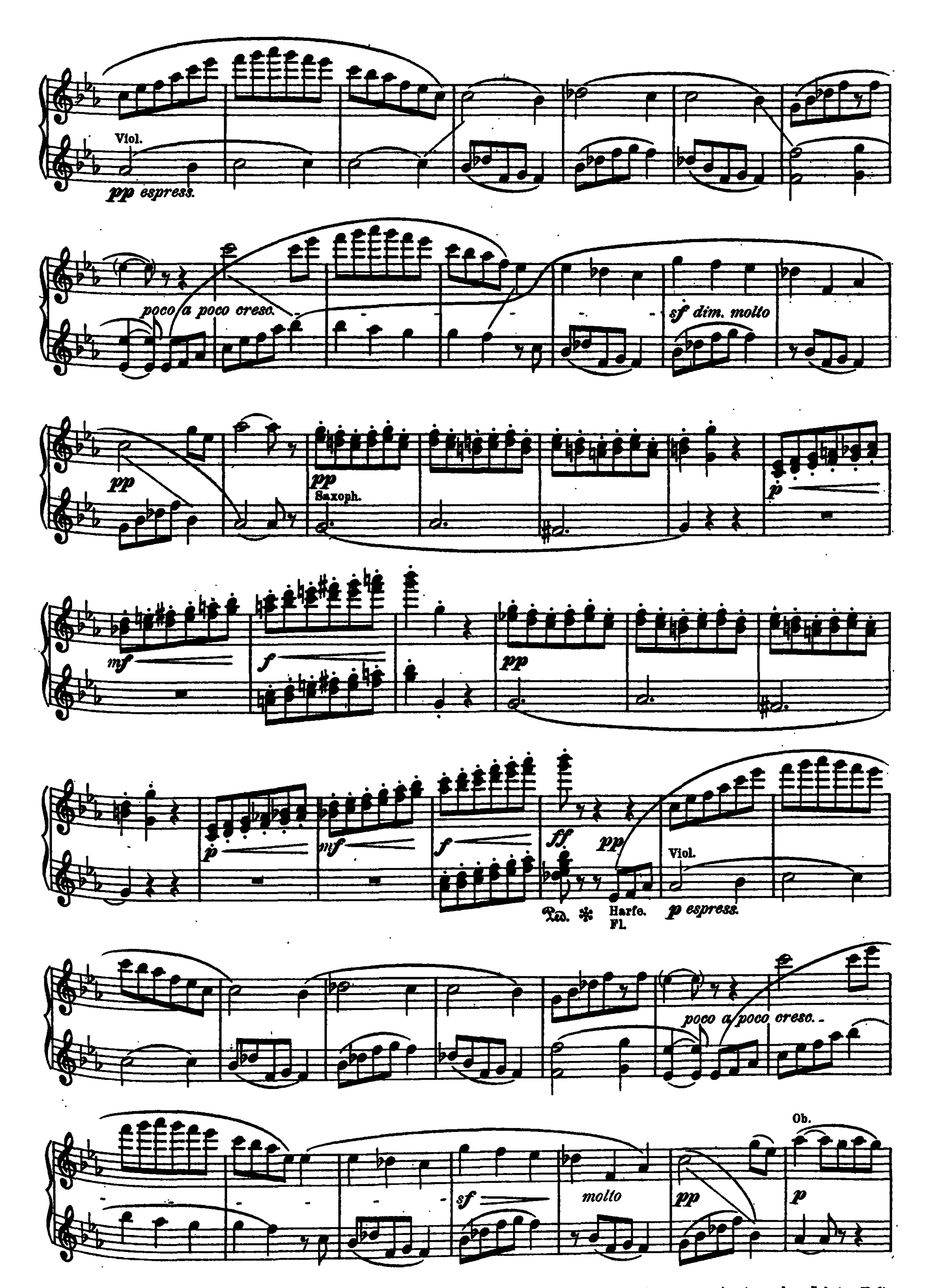


No.2. MINUETTO.



No. 2. MINUETTO.




Voll.
pp espress.
Pauken.
poco a poco cresc.
sf dim. molto
pp
p
mf
f
ff
Celli.
pp
p
mf
ff
poco a poco cresc.
sf dim. molto
pp
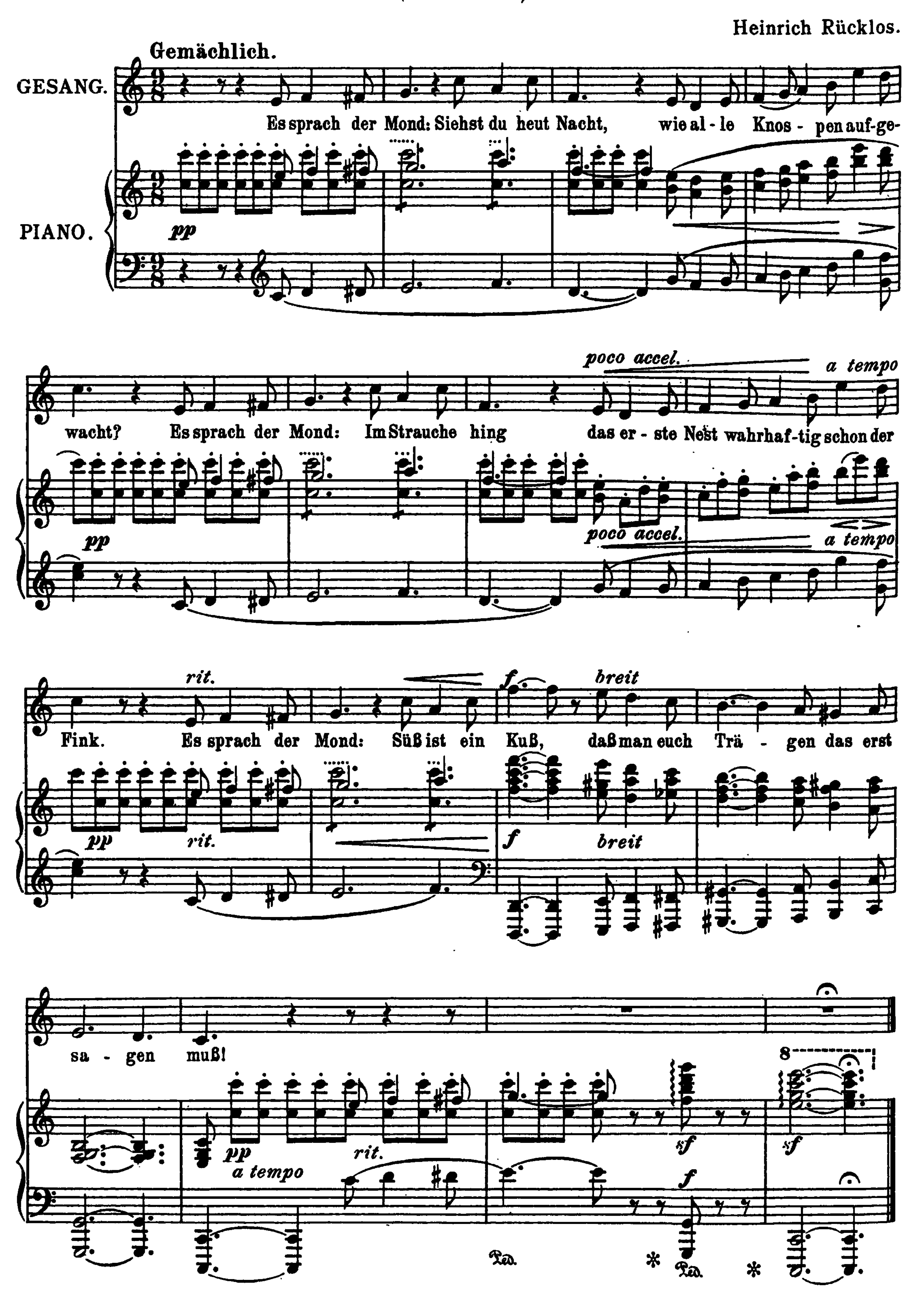


N. M.-Z. 1334

Fortsetzung in einem der nächsten Hefte.

„Es sprach der Mond."

(Adolf Schirmer.)



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.	1912 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter.

SEI es ein Einzelner, sei es ein ganzer Stand — wer vorwärts kommen will, muß die Signatur seiner Zeit verstehen. Sei es ein materielles oder ein ideelles Streben — ohne Verständnis der Zeitströmung wird er nichts vermögen. Er darf den wesentlichen Charakterzug seiner Zeitperiode nicht unberücksichtigt lassen, muß den Pulsschlag des modernen Lebens belauschen, Handel und Wandel des heutigen Menschen zu verstehen und die Errungenschaften der Gegenwartskultur zu nützen suchen.

Im Vordergrunde unseres Zeitinteresses steht der soziale Gedanke. Mehr wie jemals ist sich der Mensch seines Nebenmenschen bewußt geworden, mehr wie je sucht er mit Gleichgesinnten und Gleichstrebenden Fühlung zu nehmen. Er sucht Anschluß, da er weiß, daß er sich allein nicht mehr durchzusetzen vermag: der wirtschaftliche Kampf ist heißer und rücksichtsloser geworden. Darum heißt das Kennwort unserer Zeit: Zusammenschluß zur Berufsgemeinschaft. Was dem einzelnen unmöglich ist, vermag die Korporation zu vollbringen: Sieg über widrige Gegenströmungen, über falsche Werteinschätzung, über unzeitgemäße Vorurteile, über schlechte althergebrachte Anschauungen und Gewohnheiten. Der Zusammenschluß macht aus den ergebnislos kämpfenden Einzel-Intelligenzen einer Berufsklasse jene summarische Kraft und Widerstandsfähigkeit, die sich auch in unserer Zeit des hochgehenden wirtschaftlichen Kampfes achtunggebietend zu behaupten vermag.

Verhältnismäßig spät wurden sich die Orchester- und Chorleiter dieser Zeichen der Zeit bewußt, zum Teil ein gutes Zeichen für ihre naive idealistische Weltanschauung, zum Teil ein schlechtes für ihren bisherigen Mangel an Solidaritätsgefühl. Sie allein waren es, die bis vor kurzer Zeit eines beruflichen Zusammengehens entbehrten. Da jedoch heute der „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" innerlich wie äußerlich organisch festgefügt ist, er in seinen Reihen sämtliche namhafte Kapellmeister und Chordirigenten aufweist und seine Existenz bereits angefangen hat, segensreich für den einzelnen sowie für den ganzen Stand zu wirken, so sei auch an dieser Stelle Genaueres über Zweck und Ziel der Vereinigung niedergelegt.

Wahrung der Standesinteressen, Hebung des beruflichen Ansehens und innere Vervollkommnung sind ihm oberstes Gebot. Gesunde, den Anforderungen modernen Lebens entsprechende Verhältnisse zu schaffen ist das Ziel. Nicht eine Frontstellung gegenüber anderen Korporationen bezweckt er; im Gegenteil — er will ein friedliches Zusammengehen mit diesen in Fragen gemeinsamer Interessen, damit auch einen leichteren beruflichen Verkehr zwischen Dienstgeber und Dienstnehmer. Weiter will der Verband Einfluß gewinnen auf alle Angelegenheiten, die eine soziale und wirtschaftliche Besserung herbeizuführen vermögen: also Wahrung der Standesinteressen bei der Gesetzgebung, gegenüber den Behörden, den öffentlichen und privaten Unternehmern. Folgende Punkte des Arbeitsplanes mögen dies näher präzisieren:

„Anbahnungen von Verhandlungen mit den maßgebenden Instanzen, um die Titel Kapellmeister, Musikdirektor und Chormeister staatlich zu schützen."

„Vermittlung zwischen Unternehmer und Orchester."

„Anbahnung geregelter Verhältnisse zwischen Dienstgebern und -nehmern."

„Aufbesserung des Gehaltes der Orchestermusiker, sowie Maßregeln gegen Kontraktbrüche und gegen geschäftliche Ausnützung von Musiklehrlingen."

„Altersversorgung für Kapellmeister und Musiker, sowie Schutz gegen Arbeitsüberbürdung."

„Stellungnahme gegen die überhandnehmende unentgeltliche Arbeitsleistung durch jüngere Kapellmeister."

„Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbes bei vakanten Stellungen."

„Unentgeltliche Stellenvermittlung für Theater-, Orchester- und Chordirigenten."

„Erstrebung fester Gehälter und selbständigerer Stellungen unter dem Gesichtspunkte, daß mit der Zeit die Kapellmeister nur künstlerisch ihren Orchestern und nicht als Unternehmer gegenüberstehen."

„Weitere Ausgestaltung der Witwen- und Waisenkasse und Bildung einer Kranken- und Unterstützungskasse."

„Verbandsschutz in allen Rechtsangelegenheiten."

Aus diesen Punkten ist neben dem Ernst und der Sachlichkeit der Bestrebungen vor allem das eine ersichtlich, daß es dem Verbande nicht um einseitige Sonderinteressen, sondern um Hebung des Musikerstandes überhaupt zu tun ist. Die Lage der Kapellmeister u n d der Musiker ist im Arbeitsgebiet des Verbandes berücksichtigt; nicht Trennendes soll der neugegründete Verband zwischen den beiden Faktoren aufrichten, sondern eine Brücke des Verständnisses und gegenseitiger aufrichtiger Achtung will er zwischen ihnen schlagen.

In seinem Verbandsorgan („Neue Zeitschrift für Musik") sollen in kürzeren Zeiträumen sachdienliche Artikel über

das zu bebauende Arbeitsfeld erscheinen. Eine Reihe beherzigenswerter Ratschläge haben die bis jetzt erschienenen Abhandlungen bereits gebracht. So die Arbeiten: „Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?“ „Orchestervorstände“. „Kapellmeister als Unternehmer“. „Zur Lage der Theaterkapellmeister“ [1]. „Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Musiker“. „Kurorchester“. „Musikerengagements“: „Besetzung freier Stellen“. „Wünsche der Chordirigenten“ usw.

Diese Anregungen zeitigten bereits recht zeitgemäße und nützliche Ergebnisse. So wurde mit dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverband“ und dem „Deutschen Orchesterbund“ ein alle beteiligten Faktoren bindender „Normalvertrag“ vereinbart, der Ordnung und Klarheit in Verhältnisse zu tragen geeigenschaftet ist, die bis dahin zu mancher Mißhelligkeit Veranlassung gegeben hatten. Krankheitsfälle, Kündigung, Reisen, Streitigkeiten, Dienstordnungen usw. und mehr solch heikler Punkte sind hier klar gefaßt und auf eine zweckdienliche Art festgelegt. Ferner ist man zurzeit mit der Ausarbeitung eines Normalvertrages für Chordirigenten, eines ebensolchen für Leiter von Kurorchestern beschäftigt.

Eine wichtige Schöpfung ist die Einführung eines „Minimaltarifs“ in Vereinbarung mit dem „Deutschen Orchesterbund“. Wir finden da Mindestforderungen für Kapellmeister und Musiker bei künstlerischer Betätigung außerhalb ihres Wohnsitzes und zwar für Konzerte in Nachbarstädten und Einzelaushilfen daselbst, bei Einzelaushilfe für Oper, bei Tourneen für Konzert und Oper, bei mehrtägigen Musikfesten, bei längeren Gastspielreisen. Die Fragen des Reisegeldes, des Freitransportes für große Instrumente, der Diäten, der Dienstzeit usw. finden hier genau präzisierte Regelung. Ein weiteres Moment der Arbeit bildete die Schaffung des „Musikerschiedsgerichts“ auf Grund der Vereinbarung mit dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverband“ und dem „Deutschen Orchesterbund“. Dieses Schiedsgericht setzt sich aus zwei Vertretern des „V. D. O. u. Ch.“, je einem Vertreter der beiden anderen Korporationen und einem ortsansässigen Juristen zusammen. Streitigkeiten, für deren Erledigung das Gewerbegericht als zuständig erscheint, sind von der Behandlung durch das Musikerschiedsgericht ausgeschlossen. Das Schiedsgericht tritt erst zusammen, nachdem es von beiden Parteien ausdrücklich als solches anerkannt wurde und diese sich verpflichtet haben, sich dem Spruch des Schiedsgerichts unter Verzicht auf Anrufung des öffentlichen Gerichtes zu unterwerfen.

Einen wichtigen Schritt zur Assimilierung seiner Bestrebungen mit den Absichten anderer erster musikalischer Organisationen hat der „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter“ durch einen Antrag getan, der auf der Versammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ Würdigung und Annahme seitens der genannten Körperschaft fand. Danach wurde beantragt, daß der „Allg. D. M.-V.“ die Bestrebungen des „V. D. O. u. Ch.“ unterstütze und mit ihm gemeinschaftliche Schritte zur Hebung des gesamten Standes der Musiker und damit auch der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Kapellmeister unternehme. Die Hauptversammlung des „Allg. D. M.-V.“ in Heidelberg beschloß diesem Antrage gegenüber: „Die Hauptversammlung begrüßt die Bestrebungen des ‚V. D. O. u. Ch.‘ mit Sympathie und stellt dem Vorstande anheim, von Fall zu Fall, wenn es mit den Satzungen zu vereinen ist, mit genanntem Verbande Hand in Hand zu gehen.“ Der Vorsitzende Dr. Max Schillings versicherte noch mit wärmsten Worten, daß der Vorstand, soviel es in seinen Kräften stünde, jederzeit dem Beschlusse der Hauptversammlung vollauf nachkommen würde.

So finden wir in den wichtigsten und eingreifendsten Bestrebungen, die dem deutschen Musikerstande zu nützen bestimmt sind, vier Korporationen der deutschen Musikwelt einhellig und einmütig zusammengehend, ein Erfolg, dessen Bedeutung gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Möge er ein Segen sein für den ganzen Stand, für das Vorwärtskommen des einzelnen, für die Kunst selbst.

Ehrenvorsitzender des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter ist der Kgl. Generalmusikdirektor Professor Dr. *Max Schillings*, Stuttgart; Vorsitzender, Hofkapellmeister *Ferd. Meister*, Nürnberg. Die Vereinigung zählt gegenwärtig etwa 180 Mitglieder, darunter alle namhaften Kapellmeister wie: Hausegger, Lohse, Mengelberg, Muck, Nikisch, Siegfried Ochs, Reger, Schuch, Steinbach, Richard Strauß usw. **Fbg.**

[1] Vergl. hierzu auch den Artikel im XXX. Jahrgang No. 2 der „Neuen Musik-Zeitung“: Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters von Hofkapellmeister Erich Band, Stuttgart.

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

4. Musikalische Begabung.

DAS Wort „Genie ist Fleiß“ hat wohl auf kaum einem Gebiete so viel für sich wie auf dem der Musik. Aber man muß den Ausspruch richtig verstehen und sich hüten, dem Fleiß eine Macht zuzutrauen, die ihm versagt ist. Gewiß kommen vollendete Leistungen ohne Schweiß nicht zustande, und selbst ein Mozart, bei dem gewiß nicht ohne Berechtigung eine Leichtigkeit des Schaffens ohnegleichen vorausgesetzt wird, erzählt, daß er jeden Meister studiert habe und ihm die Gaben keineswegs ohne Mühe in den Schoß gefallen seien. Er hat in seinen guten Zeiten, die ihm leider so knapp zugemessen waren, gearbeitet von früh bis spät.

Was für den Schaffenden gilt, ist für den Ausführenden von doppelter Bedeutung. Hier sind noch weniger Lorbeeren zu pflücken ohne eiserne Ausdauer und ununterbrochenen Fleiß. Aber schon der Fleiß als solcher ist ein Stück der Begabung und durchaus nicht so von unserer Willkür abhängig, wie die Lehrer meist zu denken scheinen. Kein Mensch ist imstande, dauernd seinen Fleiß freiwillig auf eine Sache zu verwenden, in der er sich außer stande sieht, Fortschritte zu machen und das zu leisten, was ihm als Ziel vorgeschwebt. Man ist nur auf dem Gebiete fleißig, wo man sich stark fühlt, und Genie ist insofern eine Art Fleiß, als man dort fleißig ist, wo die Begabung liegt.

Auf fast allen Gebieten menschlicher Betätigung sind die Ansprüche und Voraussetzungen heute so gesteigert, daß auch die höchste natürliche Begabung ohne Fleiß uns keine vollendete Leistung bescheren kann. Daß es auf musikalischem Gebiet besonders der Fall ist, liegt an den technischen Voraussetzungen. Das hindert aber nicht, daß es nur wenige Gebiete gibt, für deren Betätigung die Jünger unbedingt eine so ausgesprochene natürliche Veranlagung mitbringen müssen, wie für die Musik. Es gibt absolut unmusikalische Menschen, und von ihnen führt eine stetige Reihe über mittel- und gutbegabte zu den gottbegnadeten, die die Natur einem Volke nur von Zeit zu Zeit einmal schenkt, um in ihnen ihre Schaffenskraft in höchster Blüte zu offenbaren. Nur sie können wirklich Neues schaffen, sie sind die wahren Wunderkinder, in denen die schaffende Natur sich selbst übertrifft. Einen Beethoven kann in Jahrhunderten die Welt nur einmal sehen, denn damit ein solcher erstehe, versucht es die Natur Hunderte von Malen in unzähligen verdorrenden Keimen, die die Schmerzen der Unfähigkeit, zu leisten was ihnen vorschwebt, in ungezählten Tränen ausgießen müssen, damit der eine offenbare, was so vielen zu sagen nicht vergönnt ist.

Das ist der grausame und umständliche Weg, auf dem die Natur schafft, Tausende müssen verworfen werden, damit einmal der Wurf gelingt. Danach werden wir ermessen können, daß es doch ein eigen Ding sein muß um

die sogen. musikalische Begabung. Eine große Mannigfaltigkeit von Eigenschaften muß zusammenkommen, damit einmal ein Genie geboren wird, und die Begabung gestaltet sich außerordentlich verschieden je nach dem Zusammentreffen der einzelnen Teilstücke. Ein Bülow, der eine Sonate nach einmaligem Durchlesen auswendig spielt, ist selbstverständlich ebensowohl eine Ausnahmebegabung wie ein Mozart, und doch hat er nur mittelmäßig komponiert.

Die musikalische Begabung kann demnach nichts Einheitliches sein. Man hat auch hier, bevor man sich wissenschaftlich mit der Begabungsfrage zu beschäftigen angefangen hat, die Kompliziertheit bei weitem unterschätzt. Es gibt nicht eine einfache Stufenleiter von Begabungen, die ihre Spitze in der höchsten künstlerischen Schaffenskraft hätte, sondern die Begabungen sind ganz verschiedener Art. Der eine hat ein glänzendes Musikverständnis, der andere ein vorzügliches Gedächtnis, der dritte phantasiert und variiert, als wäre ihm das angeboren, und denkt man beim Ausführenden an die gewaltigen Unterschiede in der Beseelung des Spiels, so wird erst recht klar, daß man die ganze Frage der Begabung nicht beantworten kann, wenn man nicht die ganze Persönlichkeit in ihrer schier unübersehbaren Mannigfaltigkeit von Eigenschaften und Eigenarten in Betracht zieht.

Gerade in der Musik gibt sich der ganze Mensch, und bei dem Versuch, die musikalische Begabung zu analysieren, müssen wir uns bewußt bleiben, daß wir nur eine künstliche Trennung und Heraushebung versuchen, um uns einigermaßen zurechtzufinden, daß aber erst aus dem Zusammenwirken der mannigfaltigsten Eigenschaften auch eine musikalische Persönlichkeit sich aufbaut. Nicht umsonst nennen wir eine solche ein Individuum, ein Unteilbares.

Es gibt absolut unmusikalische Menschen, denen Musik nicht viel mehr ist als irgend welche Geräusche. Solche Menschen scheinen aber überaus selten zu sein und ein gewisser Grad von Empfänglichkeit für Musik ist das Normale nicht nur bei uns, sondern anscheinend bei allen, auch den tiefer stehenden Völkern. Es müssen also jedem Menschen zukommende Eigenschaften sein, die zur Musik führen, die Musik ist keine Erfindung, sondern ein notwendiges Ergebnis der Entwicklung weitverbreiteter menschlicher Anlagen.

Die Tatsache ist eigentlich wunderbar, denn es findet sich doch in der Natur keinerlei Vorbild für die Musik außer dem Gesang der Vögel. Kein anderes Tier macht Musik und auch unsere gefiederten Sänger sind weiter entfernt von einer ästhetischen Wertung der Musik, als etwa ein Hund, der bei ähnlichen Zusammenstellungen ungemütlich wird wie wir selbst.

Der Urmensch hat sicherlich kein Modell gebraucht, um auf die Musik zu verfallen, vielmehr muß die Empfänglichkeit dafür gewaltig tief in unserer geistigen Organisation begründet sein, wenn es schon im Tierreich Sänger gibt. Daß die Vögel tatsächlich singen, wenn ihr Gesang auch lediglich im Dienste des Geschlechtslebens entstanden scheint, ist nicht zu bestreiten. Sie bringen nicht irgendwelche Töne hervor, die in gar keinem Verhältnis zueinander stehen, sondern ihr Gesang bewegt sich in Intervallen, die sogar mit denen unserer Musik verwandt sind, und der Rhythmus fehlt der Vogelmusik natürlich noch weniger. Dagegen ist z. B. das Geräusch, das das Rind hervorbringt, ein intervalloses Aufsteigen der Tonhöhe und keine Tonschrittfolge. Dieses „Muh“ ist keine Musik. Das Kennzeichen unserer Musik ist die Bewegung in Tonschritten.

Das erste Erfordernis an die musikalische Begabung muß demnach sein die Fähigkeit, die Tonschritte aufzufassen. Es kann ein Mensch hochmusikalisch sein ohne die Fähigkeit, die Töne selbst zu bestimmen. Wird doch behauptet, daß Wagner das absolute Gehör nicht besessen habe. Ob es nun wahr ist oder nicht, schon daß es für möglich gehalten wird, ist charakteristisch. Anderseits besitzen Unmusikalische oft das absolute Gehör, nur können sie natürlich nur wenige oder einen Ton richtig wiedererkennen, weil für eine größere Anzahl der Anhalt nur wieder im Vergleich, also in den Tonstufen, zu finden ist.

In der Fähigkeit der Tonschrittunterscheidung finden sich große Verschiedenheiten der Beanlagung. Die meisten Menschen können eine Melodie nachsingen, sie haben das natürlich als Kinder reichlich geübt, und der eine hat es leichter, der andere schwerer erlernt, aber so weit bringt es schließlich fast jeder normale Mensch, so weit reicht die Musikbegabung fast immer.

Anders aber wird es schon, wenn dieselbe Melodie auf irgend einem Instrument angegeben werden soll, dessen Tonschritte dem zu Prüfenden bekannt sind. Vielleicht die Hälfte der Menschen versagt hier schon, und noch eine größere Anzahl versagt, wenn sie nun die Größe des Tonschritts, nachdem er ihnen benannt und in verschiedener Form vorgeführt ist, nach dem Gehör unterscheiden und benennen soll. Dieselben Personen, die Melodien vielleicht ganz leidlich nachsingen, sehen sich außer stande trotz vorhandener Notenkenntnis die Tonfolge niederzuschreiben. Sie können dabei für Melodien ein leidlich gutes Gedächtnis haben, und doch fehlt ihnen die Fähigkeit, dieselben Tonschritte, die sie singend wiedergeben, auch in Noten oder auf einem Instrument anzugeben.

Die Erklärung für diesen auffallenden Gegensatz gibt die neuere psychologische Forschung über den Aufbau der Persönlichkeit. Die Aufgabe ist erst in den letzten zwei Jahrzehnten in Angriff genommen und selbstverständlich noch nicht sehr weit gediehen, aber die vorliegenden Ergebnisse sind gerade für die Frage der musikalischen Begabung von Wert. Die Psychologie zog natürlich zuerst die einfacheren Funktionen in den Kreis ihrer Betrachtung und es haben sich auf dem Gebiete der Vorstellungsbildung und des Gedächtnisses tiefgreifende Unterschiede herausgestellt, die als Fundamente einer Begabungslehre zu dienen haben.

Wenn jemand versucht, sich eine Melodie ins Gedächtnis zu rufen, ohne sie zu singen oder zu spielen, so hört nicht etwa jeder die Töne innerlich vor seinem geistigen Ohre neu erklingen, wie er sie in sich aufgenommen hat, vielmehr ist es nur die Minderzahl der Menschen, bei denen das Gehörte wieder in dieser Weise lebendig wird. Mehr als die Hälfte der Menschen hat die Melodie im Kehlkopf und nicht im Ohr. Sie können die Tonfolge nachsingen oder nachpfeifen, aber auf keine andere Art wieder erzeugen, ihnen fehlt das sinnliche Gedächtnis und sie sind darauf angewiesen, ihre Bewegungen zu Hilfe zu nehmen und sie zum mindesten anzudeuten, wenn auch nicht voll auszuführen, wenn sie sich Melodien ins Gedächtnis zurückrufen wollen. Sie sind deswegen auch außer stande, sich die Klangfarbe einer Stimme oder eines Instrumentes und noch weniger die eines ganzen Orchesters sinnlich vorzustellen, und sie hören Musik nicht in sich so wiedererklingen, wie sie sie wirklich gehört haben, sondern sie fühlen nur sich selbst die Töne wiedererzeugen.

Man nennt solche Personen Motoriker. Ihr Vorstellungs- und Anschauungsleben ist beherrscht von ihren eigenen Muskelleistungen und das sinnliche Gedächtnis tritt dagegen zurück. Die größere Zahl der Menschen gehört diesem Typ an, allerdings in verschiedener Ausprägung, denn ganz geschieden sind die Gedächtnisformen nicht, vielmehr sind in der Anlage alle vorhanden. Aber die Ausbildung der Teilgedächtnisse ist außerordentlich verschieden. Der Mensch besitzt nicht ein einfaches Gedächtnis, sondern wir besitzen Teilgedächtnisse, ein solches für Gehörtes, ein anderes für Gesehenes, für Bewegungen usw. und es kommen in der Ausbildung der einzelnen Gedächtnisse die verschiedensten Mischungen vor. Aber Personen, die fast ganz auf ihr Bewegungsgedächtnis angewiesen sind, gibt es in recht großer Zahl.

Dagegen gibt es keine Personen, die ein reines Gehörgedächtnis haben, die also reine Akustiker wären. Das ist

ja deswegen nicht möglich, weil wir gezwungen sind, eine Unzahl von Bewegungen unbedingt so vollständig einzuüben, daß dieser Gedächtnisbesitz unser bestfundierter werden muß. Aber gerade wenn auf das musikalische Gedächtnis geprüft wird, treten die Unterschiede am schärfsten hervor, und es gibt Personen genug, die ein wohlausgebildetes Gehörgedächtnis haben, und wenn sie Musik in sich aufnehmen wollen, nicht auf Bewegungen angewiesen sind, sondern sie wieder im Geiste hören, und zwar nicht lediglich als Tonfolge, sondern mit der Klangfarbe und weiterhin auch mit der harmonischen Ausgestaltung, in der sie das Stück kennen gelernt haben. Es ist ganz selbstverständlich, daß nur Personen mit dieser Fähigkeit musikalisch voll begabt sein können.

Bei der großen Ueberfülle von musikalischen Talenten, die wir in Deutschland haben, sollten die Musikhochschulen bei der Aufnahme der Schüler viel strenger verfahren, und eine psychologische Prüfung der Begabung wird in künftigen Zeiten sicherlich einmal der Annahme vorangehen. Daß nur Personen von akustischem Vorstellungs- und Gedächtnistypus für die Ausbildung in Betracht kommen dürften, ist wohl ohne weiteres klar.

Aber deswegen ist durchaus nicht die Musik allen anders Begabten verschlossen. Man hat sogar gesagt, daß die Motoriker als Genießer bevorzugt sind und auch für die Musikausführung bringen sie gewisse Vorteile mit. Der ausgesprochene Motoriker ist ein geschickter Mensch, und die Lehrer werden deswegen oft im Anfange über die Begabung ihrer Schüler gründlich getäuscht. Wenn sich ein auffallendes Mißverhältnis zwischen der Anfangsleistung und der Weiterentwicklung eines Schülers zeigt, so ist wahrscheinlich der Begabungstyp ein motorischer. Man muß immer im Auge behalten, daß dem ausgesprochen motorisch arbeitenden Menschen die Musik überhaupt nur durch die Notenschrift zugänglich geworden ist. Er kann lernen, von Noten etwas abzuspielen, aber er muß versagen, wenn er aus dem Gedächtnis Musik wiedergeben soll.

Nun gibt es natürlich unzählige gemischte Typen, die die Beurteilung der Begabung ungemein erschweren. Aber ich würde jeden, der nicht ausgesprochener Akustiker ist, entschieden davor warnen, das Musikstudium zu ergreifen. Er kann nur ein mittelmäßiger Musiker werden.

Außer dem akustischen und dem motorischen Typ nebst den Mischungen zwischen diesen beiden gibt es noch einen weiteren, der ebenfalls ein sinnliches Gedächtnis besitzt, der aber nicht in Tönen lebt und vorstellt, sondern in Gesichtbildern. Diese Naturen können eine musikalische Begabung, wie die Motoriker durch ihre Geschicklichkeit, durch ihr oft ganz hervorragendes Gedächtnis für die Notenbilder vortäuschen. Wenn diese Personen ein Musikstück aus dem Kopfe vortragen, dann spielen sie es nicht aus ihrem Gehör und nicht nach dem Gehörgedächtnis, sondern sie haben die Noten im Kopf behalten, und zwar als Gesichtsbild, und sie spielen von den vorgestellten Noten herunter, als hätten sie das Notenblatt vor sich. Der Motoriker, der etwas auswendig spielt, hat mit Mühe und Not die Bewegungen behalten, er hat es in den Fingern, der Visuelle hat das Notenblatt vor seinem geistigen Auge und nur der Akustiker arbeitet wirklich mit Tönen und in Tönen, und das ist selbstverständlich der einzige Weg, der Leistungen, die über den Dilettantismus hinausgehen, gewährleistet.

Für die Entlarvung der Täuschungen gibt es ein sehr einfaches Mittel. Der Akustiker kann nämlich mit Leichtigkeit in einer anderen Tonart spielen, als er ein Stück zunächst geübt hat. Weder der Motoriker, noch der Visuelle ist dazu imstande, der eine hat die Noten der bestimmten Tonart im Kopfe, der andere gar die bestimmten Griffe, und beide müssen natürlich an der Tonart kleben. Selbstverständlich kann auch der Begabteste nicht ein großes Werk, an dem er lange Zeit geübt hat, ohne weiteres transponieren, aber den Grundstock überträgt er ohne Mühe in die ungewohnte Tonart, von der die andern nicht loskommen.

Selbstverständlich sind Gedächtnisanlagen für alle drei Formen in gewisser Höhe überall vorhanden, aber sie sind schwach angelegt und nicht etwa nur mangelhaft ausgebildet und geweckt. Man glaube nicht etwa, daß Fleiß diese Schranken der Begabung erweitern oder gar niederreißen kann. Wenn man sieht, mit welcher Selbstverständlichkeit wirklich musikalisch Vollbegabte alles aus ihrem Tongedächtnis hergeben, so muß doch der Gegensatz zu dem mühsam ein Stück auswendig lernenden Halbbegabten so ins Auge fallen, daß darüber erst keine Worte zu verlieren sind, daß es nur Zeitvergeudung sein kann, etwas erzwingen zu wollen, was einmal der Begabung verschlossen ist. Wir verfügen in Deutschland über ein Material von Gut- und Hochbegabten, das leider mehr als ausreichend ist, es ist also eine ganz strenge Sichtung durchaus am Platze. Ich habe einmal angesehen, wie ein Geiger im Orchester sich sein Instrument von seinem Nebenmann stimmen lassen mußte, da er es nicht in Ordnung bekam. Der Mensch besitzt wahrscheinlich überhaupt kein Gehör. Ist es nicht ein Skandal, daß er zur Musikerlaufbahn zugelassen wird?

Das letzte Beispiel führt uns zur Begabung für Harmonie, die durchaus nicht mit melodischer Auffassung und Gedächtnis parallel geht. Es gibt nicht nur unter den Musikern, sondern anscheinend sogar unter den Völkern Melodiker und Harmoniker. Auch hier wurzelt die Begabung wieder in normalen Anlagen, nur ein sehr geringer Teil der Menschen versagt auch hier völlig, aber die Fähigkeit, Harmonien auseinanderzuhalten und aufzulösen, ist im Verhältnis dazu recht selten. Vom ganz Unbegabten, der nicht Dur und Moll unterscheiden lernt, gibt es alle Uebergänge bis zu den nur in Harmonien schwelgenden Meistern, die bei mangelhafter melodischer Erfindungsgabe eine für die Mehrzahl unverständliche Sprache reden. Auch hier aber hat die Notenschrift Personen das Feld geöffnet, denen es von Natur verschlossen ist, und es ist möglich geworden, die Harmonien mit den Augen zu machen, statt mit den Ohren. Leider!

Die Erweiterung des Kreises, den die Notenschrift hervorbringt, ist selbstverständlich ganz anders aufzufassen für den Musikliebhaber und den Dilettanten. Nur wer wirklich Freude an der Musik hat, wird sich freiwillig der Ausübung widmen. Daß Kinder oft sehr gegen ihren Willen zur Musikübung angehalten werden, ist eine Mode, die glücklicherweise bereits im Schwinden begriffen ist. Da gibt es natürlich Plagen für den Lehrer, die nur unser Bedauern wecken können. Gibt es doch sogar Menschen, denen zur Musik eine Eigenschaft fehlt, die man als Allgemeingut voraussetzen wird, nämlich der Sinn für Rhythmus.

Es gibt Soldaten, denen es nicht beizubringen ist, im Takt zu marschieren. Sie sind allerdings sehr selten. Der Rhythmus steckt ja auch im Menschen noch viel tiefer drin als alle andern Momente, aus denen er die Musik gebildet hat. Jede Arbeit wird bekanntlich rhythmisiert, die wilden Völker rudern und klopfen und mahlen im Rhythmus. Wie stark aber auch persönliche Eigentümlichkeiten auf dem Gebiete des Rhythmus Leistung und Genuß beeinflussen, das zeigt die Temponahme, die von Person zu Person und von Volk zu Volk ausgeprägte Verschiedenheiten aufweist. Jeder hat sein Tempooptimum, auf das er sich am liebsten einstellt und nach dem er die schneller und langsamer verlangten Rhythmen abmißt. Viele Schüler werden wahrscheinlich dazu neigen, alle Musik dem ihnen bequemen Durchschnittstempo möglichst zu nähern.

Beim Lernen spielen noch andere wichtige Seiten der Persönlichkeit hinein, und auch der Musikgenuß ist nicht für jeden dasselbe. Es gibt also keine einheitliche musikalische Begabung, sondern nur Mischungen der zahlreichen in Betracht kommenden Eigenschaften als Bestandteile einer unteilbaren Persönlichkeit, die sich als Ganzes in der Kunstausübung und erst recht natürlich im Schaffen äußern soll, um etwas Befriedigendes hervorzubringen.

Gedenktage zweier deutscher Romantiker.

Carl Maria v. Weber (125. Geburtstag) — Heinrich Marschner (50. Todestag).

Webers Euryanthe.

I.

Zum 125. Male jährt sich am 18. Dezember der Geburtstag Carl Maria von Webers. Es sei erlaubt, zum Gedächtnis dieses Tages den Blick auf jene Schöpfung des Meisters zu lenken, die „als die künstlerisch größte im Leben Webers seinem Genius die größten Geburtsschmerzen, seinem Empfinden die schwersten Kämpfe bereitet hat und der Ausgangspunkt einer neuen Aera in der Kunstwelt geworden ist“ (C. Fr. Wittmann), auf seine „Euryanthe“.

Webers Leben war nicht arm an Glück. Im eigenen Hause war es ihm bereitet und der „Freischütz“ hatte ihn zum Liebling des deutschen Volkes gemacht. „Wer kann sich jetzt noch deutsches Seelenleben ohne den ‚Freischütz‘ denken?“ schreibt sein Sohn und Biograph. „Er ist ein Teil der Natur des Volkes geworden.“

Aber auch ein Schimmer von Tragik liegt über diesem begnadeten Leben und Wirken. Die Kraft seiner musikalischen Erfindung, der heilige Ernst seines künstlerischen Ringens berief ihn zum Messias des deutschen Musikdramas. Doch eine Brustkrankheit setzte seinem Dasein ein frühes Ziel und ein Textdichter, der sein Schaffen in ebenbürtiger Weise ergänzt und eine einheitliche vollkommene Leistung auf neuer Bahn ermöglicht hätte, blieb ihm versagt. So wurde er zum Herold des, der da kommen soll, zum Johannes, der dem Vollender die Wege bereitet hat wie keiner der vom Frühlicht einer neuen Zeit musikdramatischer Kunst Erleuchteten vor und nach ihm.

Es ist erstaunlich, wie klar Weber die neuen Aufgaben erkannte, mit wie sicherem Wurf er sie — ein Vierteljahrhundert vor Wagner — erprobte. Daß er in seinem ersten und einzigen Werke auf dem Gebiete der „großen romantischen Oper“ zu einer konsequenten Durchführung, Geschlossenheit, Reife, Abklärung des Stils nicht gelangen konnte, wer will sich des verwundern, zumal bei einem Texte, der an „romantischer“ Unnatur und Verstiegenheit in seiner ursprünglichen Fassung das Aeußerste leistet? Wer will ihm zum Vorwurf machen, daß „Euryanthe“ in jenen Punkten und daher in ihrer Gesamtwirkung, selbst bei textlicher Neugestaltung, Wagners soviel später entstandene Schöpfungen nie einholen kann?

„Die Euryanthe muß etwas Neues werden, muß ganz allein auf ihrer Höhe stehen“, schreibt der Meister selbst. Als Ideal schwebt ihm vor: „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend, eine neue Welt bilden. Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffend“. Die Neuheit seines Stils beängstigt ihn. „Die Erwartungen der Masse“, schreibt er kurz vor der Dresdner Aufführung, „sind durch den wunderbaren Erfolg des Freischütz bis zum Unmöglichen hinaufgewirbelt worden, und nun kommt das einfach ernste Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und Charakterzeichnung sucht. Nun, wie Gott will!“ In der Tat, „jede Einkleidung des dichterischen Gedankens, welche lediglich als verschönende oder mildernde Zutat erscheinen könnte,“ sagt Otto Neitzel mit Recht, vermeidet Weber hier, „hier zum ersten Male gibt die Musik das Gesetz ihres Formenbaues stets dann auf, wenn die Anlage des Textes ihm widerstreitet.“ Schärfe, Plastik, Echtheit, Tiefe der dramatischen Zeichnung und Gestaltung wird ihm, wie einst den Schöpfern der Florentiner Oper, wie Chr. W. v. Gluck, nur auf der Stufe eines unendlich gesteigerten künstlerischen Vermögens, zur obersten Norm. Zu ungeahnter Bedeutung entwickelt sich der dramatische Dialog. Das Orchester wird zu anteilreichster Untermalung der dramatischen Situation, zum Herausmeißeln aller sich ergebenden Akzente und Höhepunkte herangezogen; eine völlige Kongruenz der dramatischen und der musikalischen Entwicklung wird angestrebt. Dabei breitet sich, ohne die Handlung aufzuhalten, die Stimmungsmalerei des Orchesters in noch nicht dagewesener Weise zur Darstellung der inneren Vorgänge aus und eine hohe, ernste Weihe durchdringt das ganze Werk. Ausgenommen sind nur die mit leichterer Hand, aber voller Frische und Anmut hingeworfenen Volksszenen und Stellen, die um der dramatischen Aufrichtigkeit willen auch vor dem Häßlichen nicht zurückscheuen, wie der Hochzeitsmarsch Lysiarts und Eglantinens. „Er betont,“ merkt O. Neitzel an, „durch die eigentümliche Vermischung des Dur und Moll, durch die schreienden kleinen Flöten und die grell schmetternden Trompeten den engsten Zusammenhang mit der Handlung: diese schneidende, wilde, freudelose Musik kann nur zu einem Bunde, der aus dem Verbrechen emporwuchs, ertönen.“ Noch moderner berührt uns an dieser nun neunzig Jahre alten Oper — am 15. Dezember 1821 erhielt er von Helmine von Chezy, der Textverfasserin, den ersten Akt und es beginnt seine tondichterische Arbeit — die häufige Verwendung des Leitmotivs. So oft Eglantine die Bühne betritt, so oft ihrer auch nur Erwähnung geschieht, erklingt ihr genial erfundenes, heimtückisch schleichendes Motiv. Mehr noch: wenn Adolar singt: „Mein Bangen war ein Traum“ vermag freilich nicht er dieses ihm unerklärliche Bangen auf Eglantinens schwarze Pläne zu beziehen, wohl aber der Zuhörer, und so wagt hier Weber bereits jenes psychologisch durchaus nicht einfache Kunstmittel versteckter Anspielungen, das Wagner später so oft verwendet. Es sei dahingestellt, ob der ältere Meister hierbei nicht vielleicht doch völlig unbewußt verfahren sei.

Richard Wagner nun, der die „Euryanthe“ trotz ihrer „herzzerreißend lehrreichen Beschaffenheit“ so überaus hoch einschätzte, daß er sich zu dem Ausspruch verstieg, in ihr sei „jedes, einzelne Musikstück mehr wert als die ganze Opera seria Italiens, Frankreichs und Judäas,“ hat sich mit solch einem Feuereifer auf diese Welt neuer und fruchtverheißender Kunstprinzipien gestürzt und sie bis in die letzten Konsequenzen hinein durchdacht, erprobt und ausgebaut, daß er selbst, vielleicht auch ohne sich dessen bewußt zu werden, aus der „Euryanthe“ eine ganze Anzahl äußerlicher Anklänge besonders in die Schöpfungen seiner Dresdner Zeit mit herübergenommen hat. Natürlich ist es Ed. Hanslick, der in diesen Dingen den feinsten Spürsinn zeigt. „An diese Oper,“ sagt er, „hat Wagner faktisch angeknüpft, mit seinem dramatischen Prinzip sowohl als mit tausend musikalischen Reminiszenzen. Das nachdrückliche Voranstellen der deklamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisierende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Rezitativ und Kantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen: an diese Elemente einer konsequenten Dramatisierung der Musik knüpfte Wagner, der raffiniertere Musiker, seine Reformen. Der feinsinnige, melodienreiche Weber hätte aber ohne Zweifel höchlich dagegen protestiert, für den Großvater „Lohengrins“ zu gelten (horribile dictu!). Man kann das Wagnersche Intrigantenpaar Ortrud und Telramund eine direkte Nachbildung des Weberschen nennen. Wer erkennt nicht in dessen Gesängen und in manchen Szenen des dritten Aktes Wagners musikalische Muttersprache?“ ... Die geheimnisvollen, überirdischen Klänge der geteilten acht Violini soli in ihrer leitmotivischen Bedeutung mit dem Motiv des unheilvollen Ringes, dem in Wagners „Ring“ so ähnlich, die Gruppierung der fünf Hauptpersonen im „Lohengrin“ zu einander, die szenische und dramatische Analogie des (in Schlesingers neuem Klavierauszug) dritten Aktes zum zweiten im „Tannhäuser“ und so manches gehört in diesen Zusammenhang. Max Schillings macht noch auf die innere Analogie des Vorspiels zum Schlußakt mit dem zum dritten Akt „Tristan“ aufmerksam, die einem allerdings erst aufgeht, wenn es so ergreifend und unvergeßlich interpretiert wird wie unter seinem Stabe am 5. November in Stuttgart. —

Alles in allem hat Fritz Volbach recht: „Das wirkliche Musikdrama konnte nur entstehen, wenn Handlung und musikalische Form sich gegenseitig erzeugten, wenn die dramatische Einheit, die Szene, auch von selbst die musikalische wurde.“ Richard Wagner war nicht nur ein genialer Musiker, wie Weber, er war ein kaum minder genialer Dichter, und erst die Personalunion in ihm konnte dem Musikdrama, dem zwei Jahrhunderte auf den verschiedensten Wegen in heißem Ringen zugestrebt worden war, den Vollender schenken. Aber keiner hat ihm so die Wege gewiesen und eingeebnet wie Weber in seiner „Euryanthe“. Haydns Freund Griesinger bezeichnete den Abend der Wiener Uraufführung geradezu als den Morgen der neuen dramatischen Musik. „Da ist kein Anklang aus früheren Werken, nein, nur Töne von Gott selbst angehaucht.“ Es lohnt sich wohl, das Werk selbst und die Umstände, unter denen es, wie kürzlich in Stuttgart, auch heute noch eine starke Wirkung auszuüben vermag, ein wenig näher zu betrachten.

II.

Im Original des dreizehnten Jahrhunderts belauscht Lysiart Euryanthen im Bade und benutzt die Kenntnis eines veilchenblauen Muttermals auf der Badenden Brust, um ihre Treue zu ihrem Verlobten Adolar zu verdächtigen und dessen Lande, als verwettetes Pfand, an sich zu reißen. Um den Stoff für die Bühne zu verwerten, erschien der Verfasserin unseres Textbuches eine andere Vorgeschichte des dramatischen Konflikts erforderlich. Sie läßt Adolars Schwester Emma, im Schmerze über ihres Gatten Udo Tod auf dem Schlachtfeld, aus giftgefülltem Ringe sich den Tod trinken. Nur Adolar und Euryanthe wissen um das Geheimnis dieses Selbstmordes, der Emmas abgeschiedene Seele nicht Ruhe finden läßt. Euryanthe lüftet es, als ihre vermeintliche Freundin Eglantine über mangelndes Vertrauen klagt und einen Freundschaftsbeweis erbittet, arglos, nur von dem einen Gedanken erfüllt,

Eglantine zu versöhnen; sie verrät es an Lysiart und nun ist der Knoten geschürzt, Adolars und Euryanthens Glück zu stürzen.

Der Ersatz des veilchenblauen Muttermals durch Emmas friedlos umherirrenden, unentsühnten Geist erscheint zunächst



HEINRICH MARSCHNER.

wohl wenig glücklich, obgleich Textdichterin und Komponist sich unter mancherlei Aergerlichkeiten einer nicht weniger als elfmaligen Umarbeitung unterzogen. Gustav Mahler, der 1904 in Wien ein selbstbearbeitetes Textbuch der Oper herausgegeben hat, hätte am liebsten „das Gespenst" ganz aus der Oper entfernt. Er mußte sich selbst überzeugen, daß es unmöglich sei, auf Emmas Erwähnung zu verzichten. Wollen wir mithelfen, Webers herrliche Musik in minderem Grade als bisher unter den Ungereimtheiten des Textes leiden zu lassen, so haben wir hier zu prüfen: Wie stellte sich Weber selbst zu diesem Punkte. Weber weist einmal auf Emma dadurch mit Betonung hin, daß er ihr einen gewissen aktiven Anteil an der Haupthandlung einräumt (Familiengeheimnis und aus diesem intimsten Wissen sich ergebender Konflikt). Diesem ihren Anteil sichert er sodann besonderen Nachdruck, indem er das Bild ihrer friedlosen Seele bedeutsam in die Ouvertüre einfügt. Er läßt die ritterlich hochgemute, lebensprühende Musik plötzlich zurückweichen, ein bleiches, fahles Licht verbreitet sich (sordini) und in fünfzehn — formal und harmonisch sehr ungewöhnlichen — Largotakten erhebt sich ein Schattenreich von irrender Liebesnot, um Erlösung flehender Sehnsucht. Und selbst das genügte Weber noch nicht: er wünschte, daß an dieser Stelle der Vorhang sich öffne und ein eindrucksvolles, seine Musik szenisch verdeutlichendes Gruftbild sichtbar werde. *Artur Seidl*, dessen unermüdlich hilfsbereitem Wirken in Dessau, Ostern 1911, die Erstaufführung der Neubearbeitung der Oper durch den Verfasser dieser Zeilen (Klavierauszug bei *Schlesinger*) zu danken war, hat diesen ausdrücklichen Wunsch Webers zum ersten Male durch ein lebendes Bild (Adolar und Euryanthe in Emmas Gruft betend, Eglantine lauschend) zur Ausführung gebracht. Noch weiter ging *Emil Gerhäuser* (Stuttgart) in seiner wundervollen, an selbständigen Regiegedanken reichen Inszenierung des Werkes am 5. November: Adolar begibt sich vor dem Auszug in den Krieg noch einmal mit seiner Braut an Emmas Gruft, um zu beten; „der holden Emma Luftgestalt" erscheint ihnen, sie weist auf den Ring hin, dessen Gift sie friedlos gemacht habe, ihre Gebärden flehen um Mitleid und Fürbitte und deuten an, daß das Wissen aus einer anderen Welt die Liebenden zum Schweigen verbinde. Als sich der Vorhang über dem Dämmer dieser Vision schloß und das düstere Moll des Durchführungsteils der Ouvertüre mit seiner kampfreichen Kontrapunktik und den ängstlich flatternden Figuren begann, empfand jeder Hörer sofort, daß bei dem Geheimnis des Ringes und dem Schweigegebot der Konflikt des Dramas einsetzen werde. Ein Stück Vorgeschichte, mit der nun einmal die Handlung unlöslich verankert ist, war dem Hörer nahegebracht, noch ehe diese selbst einsetzte.

Mag doch die Romantik so verwegen sein wie sie will, wir folgen ihr überall hin — solange sie uns nicht psychologisch vergewaltigt. Hierzu macht nun freilich Helmine von Chezy die verschiedensten Ansätze. Etwa: sie läßt Euryanthen einen Eid schwören, das Familiengeheimnis um Udo und Emma nicht zu verraten. Dann würde die arme Emma wohl niemals Erlösung finden! Wenn außer Adolar und seiner Braut, die als Verlobte ja ihrem Glücke entgegeneilen, niemand von Emmas Schicksal weiß, wer soll dann in schuldlos erlittenem Ungemach bewußt für sie leiden, opferfreudig die Mission ihrer Entsühnung auf sich nehmen? — Oder: im Original des dreizehnten Jahrhunderts schweigt Euryanthe in Gegenwart des Hofes vor Lysiarts schnöden Verleumdungen, weil dieser als Beweis, sie habe Adolar die Treue gebrochen, die Kenntnis jenes veilchenblauen Muttermales unter ihrer rechten Brust ausspielt. Euryanthe erglüht in Scham, im Bade belauscht zu sein, und ist eines Wortes unfähig. In Webers Textunterlage aber stützt Lysiart seine Anklage durch den Vorweis von Emmas Ring. Wie kann Euryanthe da zurückhalten? Muß sie nicht den Schleier von dem Lügengewebe, das ihre Frauenehre vor König und Hof in den Staub zieht, herunterreißen: Eglantine sei es, die ihn vom Finger der in der Gruft aufgebahrten Emma geraubt habe! Statt dessen bricht sie zu Adolar, der ihr kurz zuvor „Schlange! Verworfne du!" entgegengeschleudert hat, in ein melodisch sehr betontes „Ich folge dir in Not und Tod!" aus. — Oder: sie folgt Adolar auf langer Wanderung in die Felsschlucht. Hier erklärt er, sie zur Strafe töten zu müssen. Sie aber findet keine Gelegenheit, den Mund aufzutun, um ihm mit zwei Worten den Hergang der Dinge aufzuklären. Adolar erlegt in der Kulisse einen Lindwurm und überläßt sie darauf in dieser schaurigen Wildnis „dem Schutz des Höchsten", d. h. dem voraussichtlichen Hungertode. — Oder endlich: Euryanthe fällt, vom König und Jägerchor aufgefunden, in eine Ohnmacht mit, wie beide übereinstimmend versichern, tödlichem Ausgange. Als jedoch in der letzten Szene der Thespiskarren sich vollständig verfahren hat, die Bühne voller Bewaffneter steht, niemand weiß, was noch geschehen soll, Adolar wild ausbricht: „Hier ist mein Herz, der Mörder sei befriedigt! Gott! Wen nannt ich Mörder? Ich, ich bin der Mörder ..." und zwölf Takte ganzer Noten lang im Augenblicke der letzten Entscheidung des Dramas „in dumpfer Verzweiflung" verharrt, ertönen plötzlich Hornsignale: „O Wonne, sie atmet, sie lebet!" und es erscheint — ein Deus ex machina von reinster Prägung — Euryanthe, die Totgeglaubte.

An allzuverwegener Romantik liegt es nicht, wenn das herrliche Werk, das Höchste, das Weber seinem Genius abgerungen hat, vom deutschen Bühnenspielplan heute nahezu verschwunden ist, sondern an den Unbegreiflichkeiten, Hohlheiten krasser Theatralik, den Gewaltsamkeiten in der Führung der Handlung. Fand schon die Zeit der Romantik keine rechte Fühlung zu ihm, unserem für die Gesetze des Wirklichen geschärften Auge wird das Liebenswerte an ihm, daran es so überreich ist, völlig fremd, ist in uns nicht eine Ehrenpflicht lebendig, solange den Versuch einer Neubearbeitung zu wiederholen, bis eine Form gefunden ist, in der das Textbuch für uns heute „möglich" wird. Die *Mahlersche* kann nicht als solche gelten. Sie hält an Euryanthens schwerem Verschulden, an ihrem Eidbruch fest und vermag für ihn jenseits jeglicher Psychologie verharrendes Verhalten, vor allem gegenüber Adolar, eine Milderung nicht zu bieten.

Mit seiner so nachdrücklichen Betonung des romantischen Grundelementes der Oper gibt uns Weber selbst den besten Fingerzeig zu einer textlichen Neugestaltung. Er führt das Bild der friedlosen, Erlösung suchenden Seele Emmas in die Ouvertüre ein. Nun wohl! Emma lege den beiden Liebenden, die gewiß ihren Schmerz und ihre Tat am tiefsten verstehen, ans Herz, durch Mitleid und Gebet sie zu entsühnen, sie gebe selbst den Wunsch kund, ihr Los möge in Schweigen gehüllt werden. Wird es verletzt, so vollziehe „nur gleichen Liebesleids schuldlos erlitten Uebermaß" die Entsühnung. Euryanthens Verletzung des Schweigegebotes, die unter Umständen geschieht, die das Bild der Titelheldin nur um einen menschlich sympathischen Zug bereichern, trete nun in eine gegensätzliche Beziehung zu ihrem Schweigen vor Lysiarts sie entehrender Anklage. Als sittliche Tat der Selbstüberwindung aufgefaßt, kann ja das Schweigen eine tiefe Bedeutung gewinnen. Sagen, die dicht an der Urwurzel aller Poesie liegen, bezeugen seinen uralten religiösen Wert. In Schillers Jungfrau von Orleans erleben wir einen Akt von höchster ethischer, reinigender Kraft, angesichts aller Anklagen zu schweigen, obwohl ein Wort sie zerstreuen könnte. Wie, wenn Euryanthe den hohen Entschluß faßte, ein Gleiches zu tun, um durch Leiden zu sühnen, schweigend duldete für jene unglückliche, als Geist friedlos irrende Gestalt, deren Geheimnis sie in gutgläubigem Freundesvertrauen Eglantinen enthüllt hatte? Dann wäre ein ethisches Moment in die Entwicklung der Handlung gebracht und das Schicksalsdrama zur rein menschlichen Handlung fortgebildet!

In der Tat läßt sich sehr wohl eine Motivierung für Euryanthens Verhalten vor dem Hofe schaffen. Sie ist durch Adolars Zweifel an ihrer Reinheit derart tödlich getroffen, daß vor der Tiefe ihres Schmerzes ihr jede Selbstrechtfertigung wesenlos, ja ihrer unwürdig erscheint. „Wie? Adolar? Dies mir?! Weh, solch ein Wort von dir ist Tod. Bleib es verschlossen denn in meiner Brust, folg es mir stumm ins

Grab, wie ich betrogen!" Da ertönen bei Lysiarts Belehnung mit Adolars Landen und des Königs vielsagendem: „Dir möge Gott nach deinen Werken tun!" jene transzendentalen, auf den frevelhaften Mißbrauch, den Lysiart mit „der Geisterwelt Geheimnis" treibt, bedeutsam hinweisenden Emmaklänge aus der Ouvertüre. Euryanthe richtet sich feierlich von den Knien empor: „Emma, ich hör den Ruf, der heilgen Pflicht Gebot: Mein Leben dir zur Sühne weih' ich in Not und Tod! . . ."

So werden statt des bloßen objektiven Geschehens die seelischen Kräfte der Heldin für die Entwicklung der mystischen Nebenhandlung bestimmend. Durch Euryanthens schuldloses und bewußtes Leiden für Emma, durch ihren Willen, sie zu erlösen, bleibt die von Weber betonte mystische Resonanz dem Werke erhalten, wird ideologisch vertieft, die Oper nähert sich der Sphäre des Musikdramas, dem Weber ausgesprochenermaßen zustrebte, und Euryanthe wird in erhöhtem Maße zur Heldin einer persönlichen Innenhandlung.

Was nun noch zu tun bleibt, ist in wenigen Worten gesagt. Die ganze Szene in der Felsschlucht bis zu Euryanthens „So bin ich nun verlassen", worin nach Georg Kaisers Ausspruch „bisher, seien wir offen, der helle Blödsinn" herrschte, werde gestrichen, Euryanthe falle nicht in Ohnmacht, sondern folge dem König, der, strenges Gericht zu halten, nach der Burg des Frevlerpaares vorauseilt, und komme in dem Augenblicke auf dem Schauplatze an, wo das böse Prinzip des Stückes sich noch einmal zu dämonischer Größe und Gewalt aufbäumt, hierbei sein wahres Wesen enthüllt und so die Lösung des Knotens, den Sieg des Guten, selbst herbeiführt. Als, scheinbar auf der Höhe ihres Triumphes, Eglantine mit teuflischer Lust und schneidendem Hohn auf das Schicksal, dem Euryanthe zum Opfer gefallen scheint und das ihrer Rache hat dienen müssen, wild gegen Adolar losbricht: „Rein wie das Licht war Euryanthe!" erscheine die Titelheldin, eine engelgleiche Abgesandte des Himmels, und in ihr antworte das Schicksal auf die erlittene Verhöhnung. Ihre strahlende Lichtgestalt wird für den Zuhörer eine Erlösung aus Furcht und Mitleid bedeuten — vielleicht sogar als rächende und strafende sittliche Macht begrüßt werden; der letzte Rest aber eines problematischen Deus ex machina ist geschwunden und die entscheidende Szene hat dramatische Straffheit und Schlagkraft bekommen.

Daß der Vorhang sich am Schluß der Stuttgarter Aufführung fünfmal heben konnte, ist das wesentliche Verdienst der Darsteller, der Regie Gerhäusers, die u. a. in der grandiosen Lysiart-Eglantine-Szene ein Nachtbild von unvergeßlicher Erhabenheit geschaffen hatte, und ganz insbesondere der an Eindringlichkeit und Größe wohl nicht zu überbietenden Dirigentenleistung Max Schillings'. Man fragte sich: wie ist es nur möglich, daß die musikalische Entwicklung in dem kurzen Zeitraum von 1805—23 einen solch ungeheuren Schritt vorwärts zu tun vermochte wie ihn der vom „Fidelio" bis zur „Euryanthe" darstellt? Und sodann: wäre es die Oper, auf deren Errungenschaften Rich. Wagner sein Lebenswerk aufgebaut hat, nicht wert, in der Liebe des deutschen Volkes wenigstens den Platz einzunehmen, den heute noch der fünfundzwanzig Jahre später entstandene „Prophet", die vierzig Jahre spätere „Afrikanerin" im Spielplan behauptet, von anderen Werken ganz zu geschweigen?

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!" rief Rich. Wagner aus, als man Webers von der Londoner Paulskirche überführten Sarg in die heimische Erde bettete. „Sieh, nun läßt der Brite die Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen." Robert Schumann aber schrieb in sein Opernbüchlein: „Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie. Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß."

Dr. Hermann Stephani (Eisleben).

* * *

Aus Webers Sturm- und Drangperiode.

I. Weber in Breslau.

ALS der vielgereiste *Abbé Vogler* im Sommer 1802 einige Monate in *Breslau* verweilte, hatten die Kunstfreunde der schlesischen Metropole öfters Gelegenheit, den berühmten Virtuosen auf der Orgel zu hören. Aber auch als Komponist trat Vogler hier mehrfach auf. Er setzte das Singspiel „Rübezahl" von Bürde für das Breslauer Theater in Musik und schrieb die Musik zu „Hermann von Unna" und zu den „Kreuzfahrern"; außerdem komponierte er mehrere Gesänge für Breslauer Schauspieler. Gegen Ende des Jahres 1802 begab sich Abbé Vogler nach Wien und unterhielt von hier aus noch einige Zeit einen anregenden Briefwechsel mit dem Theaterkapellmeister Ebell und Professor Rhode in Breslau, Lessings gelehrtem Freunde. Als dann im Frühjahr 1804 die Musikdirektorstelle am Breslauer Stadttheater frei wurde, wandte sich die Theaterdirektion an Vogler mit der Bitte, einen geeigneten Orchesterdirigenten in Vorschlag zu bringen. Dieser empfahl seinen talentvollen Schüler *Carl Maria von Weber* und trat so warm für ihn ein, daß bereits im Sommer 1804 seine Berufung nach Breslau erfolgte.

„Was Gott will! Ich scheine ein Fangball des Glückes zu sein," schrieb Weber, der damals noch nicht 18 Jahre alt war und sich Studien halber in Wien aufhielt. Nur ungern trennte er sich von der Blütestätte musikalischer Klassizität, deren heiteres, genußfrohes Leben ihn ein Jahr lang im Bann gehalten hatte. Doch mit der Begeisterung der Jugend und mit dem Feuereifer seiner Natur, der noch durch das Bemühen gesteigert wurde, die gegen seine Jugendlichkeit erhobenen Vorurteile durch gute Leistungen zu entkräften, trat er am 11. Juli des Jahres 1804 das verantwortungs- und dornenvolle Amt eines Theaterkapellmeisters in Breslau an. Sein Vater, der schon damals infolge seiner Vorliebe für abenteuerliche Projekte mit steten pekuniären Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, begleitete ihn.

Die Theaterverhältnisse in der Hauptstadt Schlesiens waren beim Beginn des vorigen Jahrhunderts für einen kaum flügge gewordenen jungen Künstler wenig verlockend. Im damaligen „Nationaltheater", das erst wenige Jahre vorher von kunstbegeisterten Bürgern der Stadt ins Leben gerufen worden war, wurden zwar Opern aufgeführt, z. B. das beliebte „Donauweibchen" von Kauer, „Fanchon" von Himmel, „Das unterbrochene Opferfest" von Winter, „Don Juan" von Mozart, allein der fortwährende Wechsel in der Leitung des Instituts brachte mancherlei Unzuträglichkeiten mit sich; anderseits war die Bezahlung der Musiker so kärglich, daß sie ihre Beschäftigung beim Theater lediglich als Nebensache betrachteten. Die vierzehn fest angestellten Orchestermitglieder erhielten je nach ihren Leistungen eine Monatsgage von zehn, zwölf und fünfzehn Talern; für die fehlenden Stimmen wurden von Fall zu Fall Hilfsmusiker bestellt, die für den Abend zehn Groschen erhielten. Wenn sie aber einen besseren Verdienst fanden, schickten sie einen Stellvertreter zur Vorstellung, der weder die Proben mitgemacht hatte, noch sonst billigen Anforderungen genügte. Die natürliche Folge solcher Unordnung waren verunglückte Aufführungen. Auch die Disziplin des Orchesters ließ viel zu wünschen übrig. Die Musiker verließen nicht selten während der Vorstellung das Theater, um in einem benachbarten Bierhause ihren Durst zu stillen, und kehrten dann gewöhnlich zu spät oder gar nicht auf ihre Plätze zurück. Zu verwundern ist es, daß die Breslauer trotz dieser betrübenden Verhältnisse fleißig das Theater besuchten und die Opernaufführungen in der Regel bei ausverkauftem Hause vor sich gingen.

Schon der Kapellmeister Franz Tuczek, ein tüchtiger Musiker aus Prag, und Heinrich Karl Ebell, der aus Liebe zur Kunst die Staatskarriere aufgegeben hatte, versuchten nach besten Kräften, die Breslauer Oper zu heben; doch fanden sie von seiten der Theaterdirektoren leider nicht die nötige Unterstützung, so daß beide nach kurzer Tätigkeit die Leitung der Kapelle wieder niederlegten. Nicht besser erging es dem jugendlichen Weber. Vermöge seines ihm angeborenen organisatorischen Talents erzielte er zwar anfänglich die schönsten



CARL MARIA VON WEBER.

Resultate, da er das, was ihm an praktischer Erfahrung als Orchesterleiter noch mangelte, durch seine hervorragende Begabung reichlich ersetzte. Indes bereiteten ihm seine jugendliche Unerfahrenheit und sein Ungestüm in der Ausführung

seiner Ideale viel Verlegenheit und Verdrießlichkeit. So wurde ihm die unbedachtsame Aeußerung beim Antritt seiner Stelle, daß er auf den Geschmack der Breslauer veredelnd wirken wolle, von vielen als Anmaßung ausgelegt. Ein Teil des Publikums begegnete ihm von vornherein mit Mißtrauen und auch das ihm unterstellte Orchester spaltete sich in zwei Parteien. Die älteren Musiker nahmen an seiner Jugend Anstoß und wollten sich ihm durchaus nicht unterordnen. Andere wiederum waren mit den durch ihn eingeführten Neuerungen unzufrieden und überall stieß sein selbstbewußtes Vorgehen auf Widerspruch. Am meisten wurde die durch ihn angeordnete Aufstellung des Orchesters bemängelt. Rechts hatte er die ersten Violinen, die Oboen, Hörner, Kontrabaß und Violoncell aufgestellt, links die zweiten Violinen, Klarinetten und Fagotte, neben diesen die Bratsche und hinter derselben die Trompeten und Pauken. Einen Totaleindruck des Orchesters hatten demnach nur die Logen und die hinteren Reihen des Parterre; die Inhaber der übrigen Plätze hörten von dem, was auf der entgegengesetzten Seite musiziert wurde, nur Bruchstücke. Ein weiterer Nachteil war es, daß die räumlich voneinander getrennten Musiker sich gegenseitig nicht gut hören konnten.

Ein zweiter Vorwurf richtete sich gegen die Wahl des Zeitmaßes. Weber nahm die Tempi im allgemeinen zu schnell und daher, sagte man, machten die Ouvertüren unter seiner Direktion wenig Effekt. Endlich warf man ihm vor, daß er die Sänger, die auf Text und Melodie, Spiel und Dialog zugleich achten müßten, auf Kosten des Orchesters vernachlässige. Dagegen lobte man seine Kunst, dem Orchester Feuer und Lust durch eine rege Direktion einzuflößen, es durch kleine Winke auf Beobachtung der Modifikationen, der Stärke und Schwäche aufmerksam zu machen und durch unbestechliches Taktgefühl Verirrungen vorzubeugen. Alles in allem zeige die Präzision und Sicherheit des Orchesters bei den Aufführungen, daß Herr von Weber als ein bewährter Musikdirektor der Empfehlung Voglers Ehre mache. So urteilte Musikdirektor Ebell über Webers Direktionstalent.

Eine Hauptstütze des Orchesters war *Josef Ignatz Schnabel*, der spätere Domkapellmeister in Breslau. Dieser schied bald aus der Theaterkapelle aus, wodurch sich Weber empfindlich gekränkt fühlte. Sein Betragen gegen den siebenunddreißigjährigen Kunstgenossen, der als hervorragender Orgelspieler, Komponist und Kontrapunktiker in hohem Ansehen stand, war von jener Zeit an zurückhaltend und gespannt. Durch seine Feindseligkeit gegen Schnabel machte sich Weber allmählich in den musikalischen Kreisen Breslaus unmöglich. Wie unbesonnen er bisweilen handelte, zeigt folgender Vorfall: Schnabel führte seit einigen Jahren am Gründonnerstage Haydns Meisteroratorium „Die Schöpfung" auf. Dieses Konzert gestaltete sich zu einem wahren Volksfeste und auch heute noch finden die Aufführungen der „Schöpfung" alljährlich am Gründonnerstage statt. Weber war unklug und rücksichtslos genug, am Gründonnerstage des Jahres 1805 das unvergängliche Werk genau um dieselbe Stunde im Theater aufzuführen. Das Resultat war für ihn ein klägliches. Schnabel galt, wie Professor Dr. E. Bohn in der Festzeitung zum VII. Deutschen Sängerbundesfest erzählt, allgemein als der berufenste Interpret der „Schöpfung" und wurde durch eine große Anzahl von Sängern und Instrumentisten unterstützt, während dem jungen Weber nur sein kleiner Theaterchor und seine Kapelle zur Verfügung stand. Er erlitt eine vollständige künstlerische und moralische Niederlage. In einheimischen und auswärtigen Blättern wurde sein unüberlegtes, unkollegialisches Verfahren einer vernichtenden Kritik unterzogen, und in keiner musikalischen Gesellschaft Breslaus gelang es ihm fortan, als Klavierspieler aufzutreten oder zu dirigieren[1].

Das Theaterorchester, auf das seine musikalische Tätigkeit in der Hauptsache beschränkt blieb, war für den jugendlichen Künstler eine vorzügliche Schule, und der Nutzen, den Weber für seine spätere glanzvolle Dirigentenlaufbahn hier in Breslau gewann, in der Tat bedeutend. In dieser Stellung sammelte er nach seinem Biographen Max Maria von Weber „als Künstler, Dirigent und Mensch ein Indien von Erfahrung". Da ihm hier als Dirigenten zugleich die ganze Regie in die Hände gegeben war, so lernte er „jenes innige Ineinander von Musik und Szene praktisch kennen, das ihn später zu einem Orchesterdirigenten machte, der die Zuschauer wie die Sänger förmlich elektrisierte".

Bei dem vor hundert Jahren in Breslau herrschenden strengen Kastengeiste blieb der persönliche Verkehr Webers auf einen engen Kreis gleichgesinnter Freunde beschränkt. Der scharf abgesonderte reiche Adel nahm es ihm übel, daß er als Edelmann Musikant war, der ärmere Adel zog sich von dem Fremden zurück, und der Bürgerstand mißtraute ihm als Adeligen. Desto inniger schlossen sich mehrere junge Fachgenossen an ihn an, die sich gegenseitig anzuregen und zu fördern bestrebt waren. Unter ihnen sind besonders der Pianist *Klingohr* und der Organist *Berner* zu nennen, die sich durch Webers Talent, sein heiteres Wesen und seine herzliche Gemütlichkeit zu ihm hingezogen fühlten. Obgleich dieser seine Freunde an Genialität und origineller Erfindungsgabe weit übertraf und seine künstlerische Individualität zu jener Zeit bereits in einer bestimmten Richtung hervortrat, so verdankte er doch dem älteren, erfahreneren Kunstgenossen Berner manchen nützlichen Wink und wichtigen Aufschluß, zumal in theoretischer Beziehung. Berner war es auch, den Weber bei der Umarbeitung früher komponierter Werke zu Rate zog, und auch sonst erwies Berner dem jungen Kapellmeister manchen Freundschaftsdienst. Er half ihm nicht allein aus materiellen Bedrängnissen, indem er ihm Gelegenheit zu Unterrichtsstunden verschaffte, sondern trat auch den Widersachern seines Freundes gegenüber, die seine musikalische Tüchtigkeit anzweifelten oder gar über die Moralität des lebenslustigen Jünglings sich ereiferten. Schließlich wurde er sogar sein Lebensretter. Bei einem Besuche fand er Webers Wohnung anscheinend verlassen. Beim Nähertreten sah er seinen Freund leblos am Boden liegen und neben ihm eine zerbrochene Flasche, der ein scharfer Geruch entströmte. Unheil ahnend schrie Berner um Hilfe. Mit Mühe rief ihn ein schnell herbeigeholter Arzt ins Leben zurück; Mundhöhle und Luftröhre waren vollständig verbrannt. Weber hatte einen Schluck Wein zu sich nehmen wollen und in der Dunkelheit eine Flasche mit Salpetersäure ergriffen, die sein Vater unachtsamerweise unter die Weinflaschen gestellt hatte. Fast zwei Monate brachte er auf dem Krankenlager zu; seine schöne Stimme war für immer dahin. Seinem treuen Freunde Berner, der 1827 als Universitätsmusikdirektor in Breslau starb, bewahrte Weber zeitlebens ein dankbares Andenken.

Trotz vieler Mißhelligkeiten verlebte der junge Kapellmeister in Breslau doch recht lustige Tage. Schon in Wien hatte er das ungebundene, heitere Leben kennen gelernt und auch hier verschmähte er keineswegs die Genüsse, die sich ihm darboten. Besonders im Kreise der Bühnenkünstler war das junge Genie ein beliebter Gesellschafter. Seine sanfte, einschmeichelnde Stimme und sein schönes Gitarrespiel machten manches Mädchenherz höher schlagen. Das Leben in Breslau war in der damaligen Zeit frohbewegt. Der reiche schlesische Adel verlebte die Wintermonate in der Hauptstadt, und mit ihm trafen allerhand Abenteurer ein. Da aber der Verkehr in den leichtlebigen Kreisen in keinem Verhältnis zu dem geringen Einkommen Webers stand, das nur sechshundert Taler betrug, so herrschte in seiner Kasse beständig Ebbe, und er geriet in Schulden, die ihn jahrelang hart bedrängten; erst 1819 konnte er seinen letzten Verpflichtungen nachkommen.

Bei seinem freien, ungezwungenen Leben in Breslau hatte sich Weber schöpferisch nur wenig betätigt; aber die wenigen Werke seiner Sturm- und Drangperiode sind dadurch bemerkenswert, daß der junge Tondichter in ihnen nach Selbständigkeit und Originalität ringt. Neben mehreren Ueberarbeitungen früherer Tonschöpfungen begann er hier die Oper *„Rübezahl"*, zu der Professor Rhode einen Text geschrieben hatte, der aber zu wünschen übrig ließ. Die Komposition ging auch nicht recht vonstatten und nur drei Nummern wurden vollendet: ein Geisterchor, ein Rezitativ mit Ariette und ein Quintett. Die Ouvertüre, von der nur elf Takte aufgeschrieben waren, hat Weber 1811 für die vielgespielte Ouvertüre zum *„Beherrscher der Geister"* umgearbeitet. Das bedeutendste Werk aus der Breslauer Zeit ist die *„Overtura Chinesa"* zu Schillers „Turandot". Wie aus Webers hinterlassenen Schriften hervorgeht, komponierte er dieses Werk in den Jahren 1804 und 1805. Als Hauptmotiv benutzte er eine echt chinesische Melodie, welche er im Musiklexikon von Rousseau vorfand. In ihrer ursprünglichen Gestalt wurde die „Overtura Chinesa" zuerst am 1. Juni 1806 in Breslau aufgeführt. Weber scheint das genannte Tonstück ohne Rücksicht auf Schillers „Turandot" geschrieben zu haben, einzig und allein durch das in Rousseaus „Dictionnaire" enthaltene Originalthema angeregt. Erst im Jahre 1809 entschloß er sich, die Ouvertüre auf Schillers „Turandot" anzuwenden. Zu diesem Zwecke arbeitete er, wie er selbst auf dem Manuskripte der Partitur mitteilt, das alte Stück gänzlich um und schrieb nun noch die zur Handlung des Dramas nötige übrige Musik hinzu. Obgleich die „Overtura Chinesa" geistreich und kunstvoll gearbeitet ist, bietet sie doch kein gerade ansprechendes Tonbild. Weber selbst spricht sich in seinen hinterlassenen Schriften über das Werk nicht günstig aus; er schreibt: „Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen; aber ein ehrenwert gedachtes Charakterstück mag es sein." Die erste Gestalt der Ouvertüre als „Overtura Chinesa" ist verloren gegangen. Webers Bemühungen um die Verbesserung des Orchesters

[1] *Anmerkung des Verfassers.* Neuerdings hat H. H. Borcherdt in den „Schlesischen Heimatblättern" nachzuweisen versucht, daß in dieser Darstellung ein Irrtum vorliegen müsse; Weber habe an dem fraglichen Abende nicht die „Schöpfung" aufgeführt, sondern andere Kompositionen. Immerhin erscheint es höchst sonderbar, daß der jugendliche Dirigent sowohl 1805, als auch 1806 am Gründonnerstage seinem älteren Fachgenossen Konkurrenz zu machen suchte.

durch Engagement tüchtiger Kräfte hatten der Theaterkasse bedeutende Mehrausgaben verursacht. Als nun die Kapelle reduziert werden sollte und mit der Verabschiedung mehrerer bewährter Musiker der Anfang gemacht wurde, da fürchtete Weber wohl mit Recht, daß die mit so beschränkten Kräften ins Werk gesetzten Aufführungen dem Publikum bald zu Klagen Veranlassung geben würden. So sah er sich durch Zerwürfnisse mit der Theaterdirektion schließlich veranlaßt, im Mai 1806 seine Entlassung zu nehmen. Kaum 21 Monate hatte C. M. von Weber in der schlesischen Hauptstadt den Dirigentenstab geführt, aber diese kurze Zeit war für den werdenden Orchesterdirigenten eine wichtige Vorschule und auch als Mensch und Künstler sammelte er in Breslau reiche Erfahrungen.

II. Weber in Carlsruhe (Oberschlesien).

Nachdem Carl Maria von Weber im Sommer 1806 seine Stelle am Breslauer Theater aufgegeben hatte, begann für ihn ein kümmerliches Leben, da er für seinen und des kränklichen Vaters Lebensunterhalt zu sorgen hatte und allein auf den geringen Ertrag der wenigen Musikstunden angewiesen war, die ihm von befreundeter Seite verschafft worden waren. Aus diesen Nöten rettete ihn eine Hofdame der Herzogin Luise von Württemberg, Fräulein von Belonde, die sich für den jungen Meister, mit dem sie bisweilen vierhändig gespielt hatte, lebhaft interessierte. Auf ihren Rat wandte er sich an den in *Carlsruhe* (Oberschlesien) residierenden Herzog *Eugen von Württemberg* mit der Bitte, ihm den Titel eines Musikintendanten zu verleihen, der dem jungen Klaviervirtuosen auf Konzertreisen als Empfehlung dienen sollte. Doch dazu kam es nicht, da die Kriegsereignisse des Jahres 1806 die Reise unmöglich machten. Da nun auch der Ertrag aus den Musikstunden immer spärlicher floß, so war er herzlich froh, als ihm Herzog Eugen auf seinem Schlosse Carlsruhe eine Zufluchtsstätte gewährte.

Es konnte in der Tat kein schöneres Asyl für einen strebsamen, mit Eifer an seiner Vervollkommnung arbeitenden Künstler geben, als dieses einsame Waldidyll. Im frühen Herbste traf Weber in dem „von tiefer Waldnacht wie ein Nest voll Sang und Klang im Busch eingehegten Carlsruhe" ein. Seinen bejahrten Vater und seine Tante, die er in unerquicklichen Verhältnissen in Breslau hatte zurücklassen müssen, holte er auf den Wunsch des Herzogs nach und dann begann im oberschlesischen Waldschlosse ein Künstlerleben, das die kühnsten Erwartungen des jungen Tondichters weit übertraf. Der Fürst, ein großer Kunstkenner und Musikfreund, dessen Hofkapelle sich eines vortrefflichen Rufes erfreute, war Leutseligkeit, Enthusiasmus und Eifer selbst. Geradezu bezaubernd in ihrem Wesen aber war die Herzogin, eine Pianistin, die bei musikalischen Aufführungen ihre Klavierstimme mit Meisterschaft spielte. Jeden Donnerstag und Sonntag wurde konzertiert, und zwar, da die Kapelle aus guten Kräften bestand, am liebsten prima vista. Mittwoch und Sonnabend waren für das Theater reserviert; Schauspiele wechselten mit Opern. Sämtliche Aufführungen waren unentgeltlich, und der Herzog fühlte sich nicht wenig geschmeichelt, wenn das gebildete Publikum von den benachbarten Städten und Edelsitzen nach dem kleinen Carlsruhe strömte, um sich dort an den gebotenen Kunstgenüssen zu erbauen. Weber wohnte, wie der verstorbene Prof. Dr. E. Bohn mitteilt, in einem der herzoglichen Familienhäuser, speiste mittags und abends am herzoglichen Tische und galt nicht als bezahlter Musiker, sondern als Gast des Herzogs.

Das stille Glück des jungen Meisters währte leider nur kurze Zeit, da der Herzog im September 1806 auf den Kriegsschauplatz gerufen wurde. Die Zeitverhältnisse wurden von Tag zu Tag ungünstiger; denn der unglückliche Krieg richtete auch in der abgelegenen Kolonie Carlsruhe eine förmliche Verheerung an. Theater- und Konzertaufführungen wurden eingestellt, und mit Beginn des neuen Jahres sollte die herzogliche Hofkapelle aufgelöst werden. Diese Nachricht beunruhigte den herzoglichen Musikintendanten Weber aufs tiefste; denn an ein anderweitiges Engagement war jetzt natürlich nicht zu denken. Die Mitglieder der Kapelle und des Theaters waren meist am Orte ansässig und daher nicht so übel daran wie Weber, der schon wochenlang die Gastfreundschaft der herzoglichen Familie genossen hatte. Wohl hatte sich sein edler Sinn gesträubt, die Unterstützungen seines Gönners ohne jegliche Gegenleistung anzunehmen; aber man hatte ihm mit der größten Liebenswürdigkeit versichert, wie angenehm sein Bleiben sei, und so hatte er denn die großmütige Abnahme der Existenzsorgen bis in den November hinein geschehen lassen; dann aber war er mit dem festen Entschlusse, um jeden Preis sich von dem sorglosen, behaglichen Leben loszureißen, vorgetreten und hatte dringend um seine Verabschiedung gebeten. Mit feinem Takte jedoch hielt ihn die Herzogin bis zum Jahre 1807 in Carlsruhe fest.

Am Weihnachtsabend wartete seiner noch eine ganz besondere Ueberraschung. Die Herzogin und ihre liebreizende Tochter hatten dem Musikintendanten im Musiksaale des Schlosses mit verschwenderischer Pracht den Weihnachtstisch gedeckt. Weber konnte angesichts der reichen Geschenke vor Erstaunen und Entzücken kaum ein Wort des Dankes hervorbringen. Als kostbarste Gabe aber lag unter dem strahlenden Weihnachtsbaum ein herzogliches Schreiben, dessen Inhalt den Künstler mit tiefster Rührung erfüllte. Der Herzog schrieb, daß er für jeden Musiker seiner Kapelle eine praktische Stelle bereit habe; Weber habe er seinem Bruder, dem Herzog Ludwig von Württemberg, aufs wärmste empfohlen, und dieser gedenke ihn als seinen Sekretär anzunehmen. Selten ist wohl ein schöneres Weihnachtsfest gefeiert worden, als das vor hundert Jahren im schlesischen Waldschlosse Carlsruhe.



FRAU CHARLES CAHIER ALS ORTRUD.
(Text siehe S. 138.)

Am 23. Februar 1807 verließ Carl Maria von Weber die schöne Waldkolonie, wo er eine Reihe glücklichster Tage verlebt hatte. Da Herzog Eugen ein begeisterter Verehrer Haydns war, so schrieb auch Weber hier mehrere Stücke, in denen er seinem Vorbilde Haydn folgte. Die bedeutendsten Kompositionen jener Zeit sind zwei Symphonien für Orchester, von denen sich die erste in C dur durch Schwung und innigen Gesang, sprudelnden Humor und Farbenreichtum in der Instrumentierung auszeichnet. Weitere Kompositionen aus der Carlsruher Zeit sind ein Hornkonzert, eine Intrade für zwanzig Trompeten und Variationen für Altviola und Orchester. Sein letztes Werk, das er dort schrieb, sind die süßen, eigenartigen Variationen über „Vien qua Dorina bella".

Die fünf Monate, die Weber in Carlsruhe zugebracht, gehören unzweifelhaft zu den hellsten Lichtpunkten in seiner Sturm- und Drangperiode; er pflegte später an sie zurückzudenken wie an einen goldenen Traum seiner Jugend. Von hier aus wandte er sich zunächst wiederum nach *Breslau*, um sich dort die nötigen Legitimationspapiere zu besorgen und seine alten Freunde noch einmal zu besuchen. Zehn Tage verbrachte er in der schlesischen Hauptstadt in Saus und Braus. Inzwischen hatten seine zahlreichen Gläubiger von seiner Anwesenheit Kenntnis bekommen und um unangenehmen Begegnungen zu entgehen sah er sich genötigt, am 6. März 1807 in aller Stille Breslau zu verlassen. Professor Dr. Bohn meinte: Was Weber in Breslau leichtfertig gesündigt, das hat er in Stuttgart, wo sich seine bösesten Tage abspielten, schwer gebüßt. Hier begann im Sommer 1807 der dritte Abschnitt seiner Sturm- und Drangperiode, der drei Jahre später damit endete, daß Weber und sein leichtfertiger Vater für immer des Landes verwiesen wurden. (Eine eingehende Darstellung dieser Periode brachte die „N. M.-Z." 1905 No. 17.)

J. Blaschke (Glogau).

Carl Maria von Webers Schriften.

Von MAX DENK (München).

Von Webers literarischen Werken erschienen bisher folgende Arbeiten:

1. „Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber" (herausgegeben von Theodor Hell) in 3 Bänden. Dresden und Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung. 1828. 2. Auflage 1850.
2. „Carl Maria von Webers literarische Arbeiten", 3. Band der Biographie Webers von Max Maria von Weber. Leipzig 1864—1866.
3. „Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber", herausgegeben von R. Kleinecke. Leipzig, Philipp Reclam.
4. Vollständige Gesamtausgabe, besorgt von Georg Kaiser. Berlin, Schuster & Löffler. 1908.

Den Inhalt dieser — wie die Tatsache ihrer großen Verbreitung beweist — auch heute noch sehr interessanten Schriften charakterisiert der Herausgeber der letzterwähnten Ausgabe durch folgende Einteilung:

I. Autobiographische Skizze.
II. Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes.
III. Literarische Arbeiten kritischen Inhalts.
IV. Einführungen und dramatisch-musikalische Notizen.
V. Charakteristiken.
VI. Zur Technik einzelner Instrumente.
VII. Zur Wahrung eigener Interessen.
VIII. Belletristik und Poetisches.

Man gewinnt aus der bloßen Betrachtung dieser Einteilung, die Kaiser übrigens seiner Ausgabe unterlegte, schon eine Ahnung von der außerordentlichen Fülle des Lesenswerten, das in Webers Schriften enthalten ist. Inhaltlich erscheint dabei freilich vieles veraltet, doch bleibt der Hauptvorzug dieser Arbeiten ja ihre sympathische, für den Freischütz-Komponisten ungemein charakteristische Form. Webers Stil ist wie der Schumanns inspiriert von dem Bestreben, aller allzu konservativen Spießbürgerei die Mahnung zu vernünftigem Vorwärtsstreben entgegen zu halten, und beeinflußt von E. T. Hoffmann und Jean Paul. Mit diesen beiden Männern, deren freundschaftlichen Verkehr er überdies genoß, teilte Weber den Mangel an starker, selbstkritischer Konzentration und den höheren Vorzug einer intuitiven Behandlung des Stoffes. Auf Schumann und Wagner weist der hohe Idealismus seiner Schreibart hin — Weber war wie Wagner ein begeisterter Verehrer Schillers — sowie sein unermüdliches Streben, den Fortschritt in einer Erziehung des Publikums zu suchen. Dabei läßt er sich's nicht mit der negativen Tätigkeit des schonungslosen Aufdeckens von Schwächen oder Fehlern genügen, sondern stellt dem immer ein Positives gegenüber, wie denn überhaupt seine Urteile im allgemeinen von großer Milde sind und Weber lieber das Gute eines Werkes unterstreicht als dessen Schattenseiten betont. Wo er aber wirklich tadeln muß, da pflegt er etwaige Härten seines Urteiles mit einem Humor zu umkleiden, dem auch der Angegriffene wohl kaum widerstehen konnte.

Was den Schriften Webers einen besonderen Wert verleiht, das ist der Umstand, daß sie, unmittelbar aus dem Mitteilungsbedürfnis des Verfassers hervorgegangen, vieles von dem reichen Innenleben des Mannes verraten und so zu manchem die Erklärung abgeben, was Weber als Komponist sagte. Wir können insofern sogar Carl Maria von Weber als den Ausgangspunkt der Art von Musikschriftstellerei betrachten, die in Wagner ihren Höhepunkt fand und deren ausübende Meister sie als Sprachrohr ihrer neuen Ideen und als Wegbahner für ihre Werke gebrauchten. Denn wie nahe auch Jean Paul und vor allem der geniale Hoffmann der praktischen Musik standen, so ist es doch klar, daß ein so hervorragend praktischer Künstler wie Weber besser wie diese beiden über das Wesen der von ihm inaugurierten neuen Opernrichtung schreiben konnte, zumal da er über eine bei Tonkünstlern seiner Zeit ungewöhnliche allgemeine Bildung verfügte. Auch in dieser Hinsicht weist Weber prophetisch in die Zukunft. Am interessantesten wäre vielleicht der Roman, den Weber leider unvollendet ließ; das erhaltene Fragment beweist nicht nur, daß die Arbeit ihrer ganzen Anlage nach weit über das Dilettantenhafte hinausgeht, sondern sie läßt selbst einen Vergleich mit manchem von Hoffmann und Paul als nicht zu hoch gegriffen erscheinen. Ueberhaupt hätte Weber das Zeug zu einem ausgezeichneten Schriftsteller gehabt, dem, wie seine gewandten, meist humoristischen Verse beweisen, auch eine gewisse poetische Begabung nicht fehlte, und tatsächlich hätte er sich 1812 auf Anraten von namhaften Musikschriftstellern — Rochlitz, Mahlmann, Fink u. a. — beinahe dazu entschlossen, sich der berufsmäßigen Musikschriftstellerei zu widmen. So gerne wir nun aber Webers Schriften als solche lesen — schließlich würden wir doch den „Freischütz" und vor allem die ungeheure Initiative, die von Webers kompositorischem Schaffen überhaupt ausging, nicht für das Doppelte der literarischen Arbeiten missen wollen!

Heinrich Marschners Chöre.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

JEDEM Freunde des Männerchorgesanges krampft es das Herz zusammen, wenn er so oft die Programme der Vereinsveranstaltungen sieht. Selbst die Vereine, die ihrer Leistungen wegen mit Recht berühmt sind, machen keine Ausnahme darin. Leider habe ich es versäumt, mir im Lauf der letzten Jahre Notizen in dieser Hinsicht zu machen. Soviel ist aber auch ohnedies gewiß: diese Programme stellen meistenteils Konglomerate total unbekannter Namen vor. Auf welche Art diese dorthin gelangen, ob durch besondere Protektion oder sonstwie, mag nicht näher untersucht werden, auch soll damit keineswegs gesagt sein, daß unter der Schar der Ephemeriden sich nicht auch Namen von Ewigkeitsklange finden. Mit Vorliebe scheinen die Dirigenten sogar auf sehr frühe Zeiten zurückzugreifen; die „Namenlosen" aber bilden stets die Mehrzahl. Ich habe mich an dieses seltsame Faktum bereits so gewöhnt, daß ich, wenn ich einmal den Namen Franz Schuberts lese, vor Erstaunen Herzklopfen bekomme. Im allgemeinen werden Spohr, Schubert, Schumann, Franz fast völlig ignoriert; von Loewe und Marschner ganz zu schweigen. Wir wollen die Entschuldigung gelten lassen, daß letztere Werke schwer oder gar nicht im Musikalienhandel aufzutreiben sind. Für *Karl Loewe* darf dies in Zukunft nicht mehr gelten, da die von mir bei *F. W. Gadow & Sohn* (Hildburghausen) besorgte erstmalige Gesamtausgabe der Loeweschen Chöre den Dirigenten eine reiche Fundgrube edelster Chormusik erschließt.

Für *Heinrich Marschner* erhoffe ich ein Gleiches von meinem heutigen Erinnerungsblatte. In den Marschner-Biographien werden zwar die Chöre des Meisters auch berücksichtigt, aber lange nicht in dem Grade, wie es ihnen bei ihrer künstlerischen und praktischen Bedeutung gebührt. Mögen des Meisters spätere Opern der Vergessenheit anheimfallen — träfe die Chöre ein gleiches Schicksal, so wäre dies ein unersetzlicher Verlust.

Indem nun meine Arbeit in wissenschaftlicher Hinsicht zum erstenmal auf absoluter Vollständigkeit des einschlägigen Materials[1] sich aufbaut, zu gleicher Zeit aber den praktischen Zweck verfolgt, für eine zu veranstaltende Gesamtausgabe als Grundlage zu dienen, hielt ich es für erforderlich, die staunenswert große Zahl der Chöre — es sind 147 — übersichtlich zu gruppieren. Dies mußte von einem anderen Gesichtspunkt aus geschehen, als z. B. bei Loewe, bei dem sich geistliche und weltliche Chorwerke ungefähr die Wage halten und die Einteilung sich so ganz von selbst ergibt. Von Marschner besitzen wir nur ganz wenige geistliche Kompositionen. So bin ich denn hier ungefähr nach einem System verfahren, das Dr. Maximilian Runze für die große Gesamtausgabe von Loewes einstimmigen Gesängen (Breitkopf & Härtel, 17 Bände) mit Erfolg anwandte: die Tonwerke nämlich nach ihrem speziellen Inhalte zu ordnen. Innerhalb der großen Gruppen finden sich nun jedesmal 2 oder 3 Unterabteilungen (a cappella-Chöre, Chöre mit Instrumentalbegleitung, Sologesänge mit Chor) und diese dann nach der Opuszahl geordnet. Um der beabsichtigten Vollständigkeit willen sind auch sämtlichen gedruckten Opern- und Chorwerken diejenigen Stücke entnommen worden, die ihres allgemeinen Inhaltes wegen als selbständige Chorgesänge gelten müssen und auch außerhalb der Bühne ihren Sinn behalten. Eine nochmalige Einteilung in Männer-, Frauen- und gemischten Chor vorzunehmen, erschien untunlich, da es sich zum allergrößten Teil um *Männerchöre* handelt. Auch konnten bei der Knappheit des Raumes natürlich nicht alle Werke ausführlich besprochen werden; manche sind nur registriert, bei vielen mußten ein paar Worte oder ein Hinweis auf eine andere Arbeit von mir: *„Heinrich Marschners Balladen"*[2] genügen.

---

[1] Nur die gedruckten Werke sind in Betracht gezogen.
[2] Näheres darüber in meiner Abhandlung: *„Heinrich Marschners Balladen"* („Die Musik". Dezember-Hefte 1911).

I. Trinklieder.

Wir setzen sie, selbst auf die Gefahr hin, den Zorn der Antialkoholisten unter den Musikern (deren es glücklicherweise nur wenige gibt) auf uns zu laden, an die erste Stelle, weil diese feuchtfröhlichen Gesänge am zahlreichsten und für Marschner als geradezu charakteristisch zu bezeichnen sind. Kein einziger Meister der klassischen und romantischen Schule kann darin mit ihm Schritt halten. Spitta bezeichnet sie als „unbestritten ersten Ranges".

A. Für a cappella-Gesang.
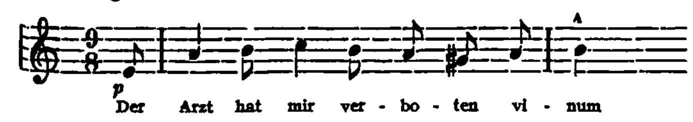
1. *Tunnel-Festlied*, op. 46, No. 1, kann in gewissem Sinne als typisch für die Trinklieder Marschners gelten, insofern er uns gleichsam mitten in die lustige Gesellschaft des „Tunnels an der Pleiße" in Leipzig führt, deren geistiges Oberhaupt der witzige Herloßsohn war und die eine Art lustigen Blödsinns auf ihr Panier geschrieben hatte. Marschner führte in dieser tollen Vereinigung den Namen „Orpheus der Vampyr". Näheres darüber kann bei Philipp Spitta (Musikgeschichtliche Aufsätze; Berlin 1894, S. 315 ff.) nachgelesen werden. Nach einem ff von allen Stimmen unisono hervorgestoßenen „Oho" beginnen die drei unteren mit leisem „Sum, sum", um darin elf volle Takte zu verharren, während die ersten Tenöre vom 5. Takte ein spitzes, jodelndes „Heideldi" hineinwerfen, in welches mit dem 12. Takte alle einstimmen. Mit einem überseligen „Das ist heut ein Gaudium" usw. schließen sie. Hier ist nichts geklügelt; die Geister des Weins selbst haben dem Tondichter die Melodie verliehen.

2. *Freude*, op. 46, No. 3. Ebenfalls ein fröhliches Trinklied, aber in gesetzteren Formen, die sich schon in der Scheidung von Solo und Chor zu erkennen geben.

3. *Liedertafel*, op. 52, No. 1. Kräftig und voller Munterkeit, auch zarterer Stellen nicht entbehrend.

4. *Weinlied*, op. 52, No. 3. Frisch und sich von selbst singend. Bemerkenswert ist der Gegensatz zwischen dem tänzelnden Rhythmus der ersten und den wuchtigen Akzenten der zweiten Hälfte: „Bacchus naht, der Erzeuger kühner Tat".

5. *Der Trinker*, op. 66, No. 6. Von dem gleichen urfidelen Blödsinn beseelt wie No. 1. Ein Solist des ersten Tenors beginnt wie wehklagend in der Molltonart, mit der grotesken Betonung des lateinischen Wortes:
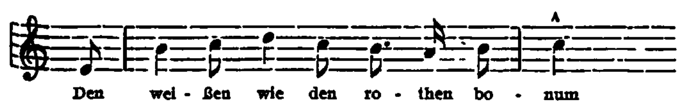


Entsetzt fragen die zweiten Tenöre und ersten Bässe im Tutti:
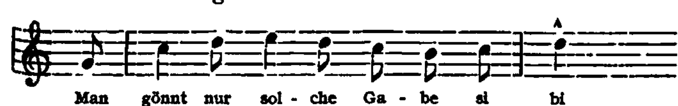


und die schwerfälligen, anscheinend noch fassungslosen zweiten Bässe nachstolpernd und gramvoll:
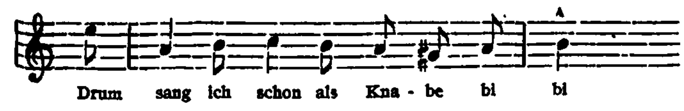


in gesteigertem Schmerze verkündet der Solist, mit gleicher Betonung am Schluß:



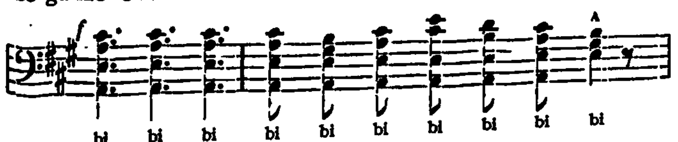
Die gleichen Entgegnungen hier und bei der dritten, schon heiteren Aeußerung:

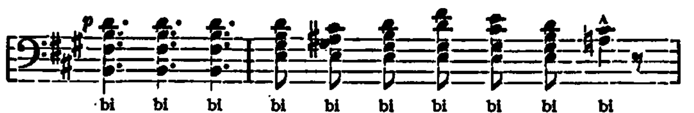


bis endlich, nach der in den Anfangsschmerz zurückfallenden vierten Zeile:
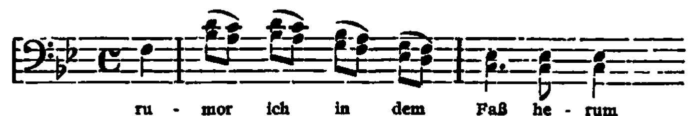


die ganze Gesellschaft ihr
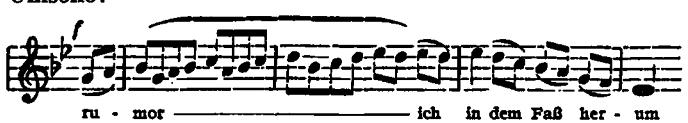




in der Dur-Tonart, bald laut, bald leise, bald geteilt, bald in allen Stimmen, in unzähligen Wiederholungen bis zum Schluß fortführt.

6. *Das Testament*, op. 93, No. 1. Die Krone der Marschnerschen Trinklieder, durch Feinheit der Harmonik und technischen Arbeit ebensosehr ausgezeichnet wie durch Kraft der Erfindung und geistvolle Tonmalerei. In fast ernster Mollstimmung spricht am Anfang der alte Zecher seinen letzten Willen aus, im Heidelberger Faß begraben zu werden; bei den Worten „Besprengt das Faß mit goldnem Wein" scheinen sich die Züge des braven Knaben zu verklären, wogegen in förmlicher Wut dem „Haß und Fehde" geschworen werden, der bei der von dem Betrunkensten zu haltenden Grabrede nur mit der Wimper zuckt. Den Höhepunkt bildet die Prophezeiung des Testators, im nächsten Herbste in dem Faß herumrumoren zu wollen. Wie sich da die zweiten Tenöre und Bässe einer-, und die ersten Tenöre und Bässe anderseits zu dem:



gruppieren, um sich dann schließlich zu dem köstlichen Unisono:



zu vereinigen und endlich ganz feierlich: „Und hab' euch nicht vergessen" zu schließen, das gehört zu den schönsten Darbietungen auf diesem Gebiete, die wir besitzen.

7. *Krätzer*, op. 93, No. 2. Ein urkomischer Fluch über diejenigen, die einen Tropfen Krätzer über die Lippen zu bringen wagen. Der Ruf „Stoßt ihn aus", den die verschiedenen Stimmen abwechselnd bringen, schlägt jedesmal wie ein Donnerschlag herein.

8. *Brüderschaft*, op. 93, No. 3 und

9. *Buße*, op. 93, No. 4 sind voller Lustigkeit und Humor und äußerst sangbar.

10. *Cantores amant humores*, op. 104, No. 4. Vorerst ein paar Worte zur Opusbezeichnung. Ich fand sechs sonst nirgends gedruckte und erwähnte Marschnersche Chorgesänge in der Sammlung „Orpheus" (Leipzig, bei Friedlein & Hirsch). Da zwei derselben ausdrücklich die Opusbezeichnung 104 tragen, so ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß Marschner alle sechs zu diesem Opus vereinigt wissen wollte und diese Bezeichnung bei den andern nur aus Versehen fortgeblieben ist. Ebenso wie die Gesänge von op. 117, die für das Täglichsbecksche „Odeon" geschrieben sind, sucht man auch sie in sämtlichen Katalogen vergeblich. Ihr Fehlen bedeutete einen empfindlichen Verlust für die Männerchorliteratur. — In dem famosen Liede übernehmen zu Anfang die Bässe das Amt des Vorsängers, dann treten auch die Tenöre hinzu, und alle bringen als Refrain jeder der vier Strophen ein langausgedehntes „Cantores amant humores" im *ff*, bei dem die Kellerwände ebenso widerhallen, wie bei dem „Amen" der Studenten in Auerbachs Keller (Fausts Verdammnis von Berlioz).

11. *Feuer her*, op. 104, No. 5. Der Dichter Robert Reinick hat sein Lied in die Gruppe „Gesellige Lust" („Lieder von R. Reinick, Maler". Berlin 1844, p. 166) aufgenommen, mit mehreren anderen Trinkliedern. Ungestüm und kräftig jagen in den ersten vier Takten die vier Stimmen hinter einander her und vereinigen sich im Mittelsatz zu breit ausgelegter, prächtiger Kantilene. Die plastische Gestaltungskraft Marschners zeigt sich wieder deutlich darin, daß er, vor der Koda, in jeder Strophe Interjektionen, wie „drum" und „nun", mehrfach wiederholt, einschaltet.

12. *Der Trinker*, op. 104, No. 6. Abermals ein kreuzfideler Gesang für Baritonsolo und Chor, in dem der Solist anfangs gänzlich die artikulierten Laute zu bestreiten hat, während die Chorstimmen zunächst zu nichts anderem befähigt sind, als die Cäsuren durch ein immerwährendes, zwerchfellerschütterndes „Gluck gluck" zu markieren. Gegen den Schluß hin scheinen sie fähig zu werden, auch menschliche Laute von sich zu geben; die Freude dauert aber nur sechs Takte, nach denen sie abermals — und diesmal unrettbar — in ihr weinseliges „Gluck gluck" zurückfallen.

13. *Stöpselzieher*, op. 108, No. 1,

14. *Trinklied*, op. 108, No. 2, und

15. *Neujahrslied*, op. 108, No. 4 sind drei prachtvolle Stücke aus den „unpolitischen Liedern" Hoffmanns v. Fallersleben, trotz ihrer unschuldigen Bezeichnung aber mit deutlichen

politischen Pointen. Marschner betont diese in so feiner Weise, daß die Gemütlichkeit des Trinkliedes durchaus nicht darunter leidet.

16. *Trinklied*, op. 108, No. 5. Dieses gleichfalls „unpolitische" Lied gab dem Tondichter Veranlassung, von neuem tonmalerische Künste zu zeigen:

„Die Frösch und die Unken
Und andre Hallunken,
Die können nur zechen
Mit röchelndem Rachen,
Sie schlürfen aus Bächen
Und Pfützen und Lachen usw.

Der Schöpfer der Vampyr-Geisterchöre fand dabei ein reiches Feld, besonders gegen den Schluß hin:

„Und plärren im Chor
Auf Modder und Moor
Nur Schnickschnack, Schnackschnack,
Und Unkunk, Quackquack",

und hier verlangt der Meister auch firme Sänger, die zu charakterisieren (selbst im Chor!) verstehen.

17. *Des Schenken Haus*, op. 117, No. 6. Schönes, wirksames Strophenlied.

18. *Wahrheit und Wein*, op. 139, No. 1, von Friedrich Rückert gedichtet, trotz seiner politischen Spitzen ein echtes, rechtes Trinklied. Aber wie fein und humorvoll ist hier alles herausgearbeitet. Kräftig und lebendig beginnen die Bässe als Vorsprecher: „Die Wahrheit ist im Wein", und treuherzig wird es von allen andern mehrfach bestätigt. Aber nun kommt die Kehrseite der Medaille:

„Das heißt: in unsern Tagen
Muß einer betrunken sein,
Um Lust zu haben,
Die Wahrheit zu sagen."

Man sieht ordentlich die bedenklichen Gesichter bei dem musikalischen Ausdruck dieser Stelle, wobei die zweiten Bässe beginnen, den zweiten Tenören Mut zu machen, worauf die ersten Tenöre und erst ganz zuletzt die ersten Bässe einsetzen. Wundervoll moduliert ist der Mittelsatz:

„O Wahrheit, deinen edlen Wein
Mußt du mit etwas Wasser mischen,
Gedenkst du rein ihn aufzutischen,
So nimmt er den Kopf den Gästen ein."
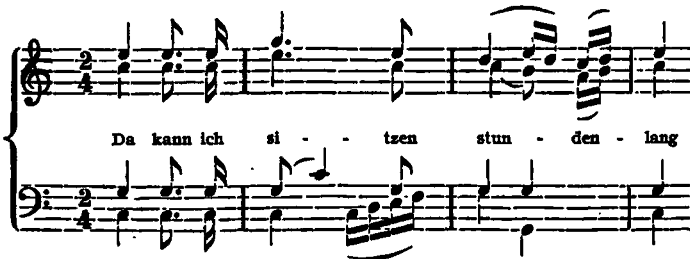
19. *Trinkers Erfahrung*, op. 139, No. 3. Reizendes Quartett mit Chor, mit rhythmischen (4/4, 3/4) und dynamischen (*pp, f*) Gegensätzen in den beiden Stimmverteilungen.

20. *Die fünfte Fakultät*, op. 139, No. 6. An Humor dem Besten gleichstehend, was wir von Marschner und in der gesamten Gesangsliteratur überhaupt haben. Wechsel zwischen Solo (1. Baß) und Chor.

21. *Im Weinhaus*, op. 172, No. 3. Merkwürdig durch die langdauernde Verwendung der Quinten im ersten Tenor:



und ähnlich im zweiten Baß, während die Mittelstimmen eilig weitersingen. Wenn sich dann die Ruhelosigkeit gelegt hat, breitet sich alles behaglich in C dur aus:



22. *Wirkung des Weins*, op. 195, No. 3. Ein zweiter Anakreon, singt Marschner auch noch in diesem seinem letzten Werke das Lob des edlen Weins in z a r t e r Weise, während er in

23. *Der neue Kaiser*, op. 195, No. 4, wieder so derb humoristisch vorgeht, daß er sich selber mittendrin durch eine Reminiszenz aus „Emilia Galotti": Ha, ha, ha, ha! Wer lacht da? zu unterbrechen genötigt sieht.

24. *Rheinwein*, ohne Opuszahl: „Wo solch ein Feuer noch gedeiht", für vier Männerstimmen.

25. *Ueberwunden.* Ohne Opuszahl.

B. Sologesänge mit Chor und Instrumentalbegleitung.

26. *Lied der Zetulbe aus „Ali Baba" von Th. Hell*, op. 30, No. 8. Lustigreizvolle Alla Polacca.

27. *Trinklied des Tobias aus „Der Kyffhäuser Berg"*, op. 89, No. 5. Einfaches Stückchen. Marschner hat Größeres geschrieben.

28. *Der Noah*, op. 128, No. 7 [1]. (Fortsetzung folgt.)

[1] Näheres darüber in meiner Abhandlung: „*Heinrich Marschners Balladen*" („Die Musik". Dezember-Hefte 1911).

Unsere Künstler.

Frau Charles Cahier.

(Porträt siehe S. 135.)

MIT der internationalen Karriere hat Frau Charles Cahier begonnen und nun, nach vierjähriger Seßhaftigkeit an der Wiener Hofoper schickt sie sich an, zu ihr zurückzukehren, sehr zum Bedauern der Wiener, die in ihr eine Künstlerin von seltener Stimmpracht und noch seltenerem Stilgefühl geschätzt haben. Miß Walker — dies war ihr Mädchenname, der schon durch eine berühmte Namensschwester einen guten Klang in der deutschen Musikwelt genießt — ist Amerikanerin. In Paris genoß ihr herrlicher Alt die letzte Ausbildung bei Reszke und von da ab begegnete man ihr häufig als Gast auf deutschen und auswärtigen Bühnen, bis Gustav Mahler sie an die Wiener Hofoper zu fesseln wußte. Hier hat sie alle erdenklichen Partien des Alt- und Mezzosopran-Repertoires gesungen, immer mit höchstem Gelingen. Vielleicht stand ihre dramatische Gestaltungskraft nicht ganz auf der Höhe ihres gesanglichen Könnens, vielleicht war sie ein wenig zu französisch, zu elegant für den deutschen Geschmack. Allein ihr Gesang mußte hinreißen und überzeugen. Leider hat man in Wien gerade jene Rolle nicht gesehen, für die ihre edle klassische Kunst sie geradezu prädestiniert erscheinen ließ: den Orpheus. Aber als Fides, Delila, Amoris, Acuzena, als Erda, Brangäne und Ortrud hat man sie stets mit großer Freude begrüßt, mit noch größerer vielleicht im Oratorium, dem sie häufig ihre Mitwirkung lieh — und endlich sei es ihr noch hoch angerechnet, daß sie in ihren eigenen Liederabenden nicht selten junge österreichische Komponisten zu Worte kommen ließ. Diese mit einem Franzosen verheiratete Amerikanerin, die im Winter in Wien, im Sommer in Schweden lebt, also den Begriffen einer Kosmopolitin durchaus entspricht, hat sich in der letzten Zeit namentlich in Süddeutschland einen großen Namen gemacht. Mit Margarete Matzenauer und Ottilie Metzger — Ernestine Schumann-Heink steht ja sozusagen hors-concours — ringt sie um den Ruhm der ersten Altistin. Und trotzdem sie durchaus keine „Deutsche" ist, kann man sie dennoch darunter einreihen, denn die deutsche Musik von Gluck und Mozart bis Gustav Mahler wird nicht viele so stilbewußte, verständnis- und hingebungsvolle Interpretinnen haben wie sie.

L. Andro.

Leipziger Musikbrief.

UNSERE musikalische Lage ist nicht in jeder Hinsicht rosig. In der *Oper* herrscht matte Uebergangszeit, während das Schauspiel, das doch unter genau denselben Verhältnissen steht, äußerst angeregten Betrieb zeigt. Die Stadt hat den sehr berechtigten Ehrgeiz bekommen, das, was ihr die Theaterleitung an Kunst zu verzehren gibt, künftig auch aus eigener Tasche zu bezahlen, und geht bekanntlich demnächst vom System der Verpachtung zu dem des städtisch angestellten künstlerischen Leiters über.

Direktor *Volkner*, der mit idealer Opferwilligkeit hier viel Gutes geschaffen, tritt in einigen Monaten die Intendantur in Frankfurt an, mit ihm geht der treffliche erste Kapellmeister *Pollak*. Der erfolgreiche Oberregisseur Dr. *Loewenfeld* übernimmt die Direktion in Hamburg; unser künftiger *Intendant*, Hofrat *Martersteig* von Köln, sieht nur ab und zu hier nach, kurz es ist ein Zwischenzustand, dem schwer etwas Abgerundetes entsprießen kann. Zu letzterem gehören nur einzelne wirklich prachtvolle Spielplanvorstellungen mit wenig Personen, wie kürzlich der „Fidelio" mit Frau *Rüsche-Endorf*, Herren *Urlus*, *Buers* und *Rapp*. Aber die großen Opern, neueinstudiert oder nicht, vertragen durchaus keine

Gesamtzensur. Selbst im „Rosenkavalier“, der in der elften oder zwölften Woche bei teilweise erstklassiger Besetzung jedesmal sein volles Haus macht und in dem z. B. die schwierigen Massenszenen gut klappen, gibt nicht entfernt ein entsprechendes Bild von allen Feinheiten in Text und Partitur. Als Neuheit ist in den letzten Wochen nur *Max Wolffs* lustiger, geistreich und witzig gemachter Einakter „Das heyß Eisen“ nach Hans Sachs erschienen und hat sehr gefallen.

Im *Gewandhaus* ist durch die Jahrhundertfeier Liszts die ehrwürdige Tradition etwas durchbrochen; im zweiten Liszt-Abend erschienen sogar, unter *Nikisch* zu prächtiger Wirkung gebracht, zwei seltenere Werke: „Die Glocken des Straßburger Münsters“ und „Prometheus“, der vor 50 Jahren hier schon gefiel. Wie konservativ das Publikum dieser Konzerte empfindet, zeigte eine Woche vorher die gleichgültige Aufnahme von *Regers* durchsichtiger und geistsprühender Lustspielouvertüre. Im spezifischen Sinn musikalisch interessierter ist die Zuhörerschaft der öffentlichen Generalproben. Das zweite Orchester Leipzigs, das Professor *Winderstein* aus eigenen Mitteln bereits im 16. Jahre unterhält, fühlt die scharfe Konkurrenz der von Dr. *Goehler* geleiteten Musikalischen Gesellschaft, die auf Vereinsbasis und mit der Altenburger herzoglichen Kapelle arbeitet. Da die Stadtverordneten die vom Magistrat vorgeschlagene städtische Subvention verweigerten, wird Winderstein mit seiner ausgezeichneten Künstlerschar wohl Leipzig bald verlassen und wie sich dann die Versorgung einer nach so und so viel Tausenden zählenden Hörerklientel betreffs akademischer, Unterhaltungs- und gemischter Konzerte, sowie Oratorienbegleitungen gestaltet, liegt noch im dunkeln. Winderstein wurde zuletzt mit der großzügigen Auffassung der c moll-Symphonie beim Beethoven-Abend herzlich gefeiert; Dr. Goehler verzeichnete die glänzende Aufnahme eines vollständig, und eines zweiten, bruchstückweise mit drei Cembali im Orchester gespielten Concerto grosso von Händel und zweier Mozart-Nummern. Und in der Tat, wenn ich sagen sollte, wann ich das d moll-Konzert (Solistin: Johanna Thamm) schon einmal mit solcher technischen Vollendung, mit so klarer, bewußter, feiner und dabei energischer Ausarbeitung des musikalischen Gehalts von Klavier- und Orchesterpart gehört habe, so würde ich sehr lange nachdenken. Aehnlich stand es um die alte g moll-Symphonie. Während das Gewandhauskonzert des Bußtags wegen in dieser Woche ausfiel, trat der Bach-Verein *(Straube)* mit der h moll-Messe, der Riedel-Verein (Goehler) mit Liszts herrlichem „Christus“ auf den Plan, beide mit ausgezeichnetem Funktionieren des Gesamtapparates: Chor, Orchester, Orgel. Jedoch war der Bach-Verein ungleich glücklicher mit seinem Soloquartett, Bruhn, Leisner, Nietan, Weissenborn. — Die Singakademie unter *Wohlgemuth* trat zuletzt mit Piernés Kinderkreuzzug hervor, der durch äußerst glückliche Abtönung der Massen: voller Chor, Kinderchor und Orchester und den glänzenden „Erzähler“ *Emil Pinks* von starker Wirkung war.

An *Kammermusikabenden* ist das Angebot größer als die Nachfrage. Außer denen des Gewandhausquartetts *(Wollgandt)* geben die Quartette *Rebner*, *Sevcik*, die *Brüsseler* und die *Böhmen* ihre Konzerte. Aber wirklich gut besucht waren nur die letztgenannten. Im übrigen spielen selbst erste Größen, wie vor einigen Tagen *Elly Ney* mit ihrem Trio-Brahms-Abend, mit ernstem Programm vor mäßig besetztem Saal. Der Leipziger Kritiker schreibt daher immer ein wenig „zum Fenster hinaus“, wie man bei Parlamentsreden sagt. Er weiß, daß es für den Besuch und die Beurteilung des nächsten Konzerts der gleichen Ausführenden bei den Einheimischen nicht viel ausmacht, ob er gewohnte Ueberschätzung kritisch zersetzt oder bisher unbekannte oder unbeachtete Vorzüge sorgfältig ins hellste Licht rückt. Für „draußen“ hat all das mehr Bedeutung.

Im ganzen tritt die sprichwörtliche alte Leipziger Richtung doch etwas zurück. Und es ist Zeit. Sie müßte sich unbedingt ausruhen, um später mit neuem, vollerem Interesse wieder aufzuleben. Symptomatisch ist vielleicht die Kleinigkeit, daß neulich in der Generalprobe zu Mendelssohns Schottischer, im ersten Allegro, dessen wunderbare Ueberleitung zum zweiten Teil des Satzes unter *Nikisch* höchst stimmungsvoll herauskam, bei einer Reprise des Hauptthemas die Bläser dessen 7. und 8. Note staccato statt non legato spielten, ein so auffällig sinnstörendes Versehen, wie es an diesem Ort bei einem neueren Werk wohl undenkbar wäre, ohne daß sich irgend jemand darüber aufregte. Und daß im Finale der nach dem großen Tutti wirklich erschütternd wirkende Zusammenbruch des Hauptmotivs in Moll vor der Schlußapotheose so gar nicht eindrucksvoll klang. Man hat eben manche klassischen Sachen nun doch zu viel dort gespielt; sie müßten erst wieder etwas „abliegen“. Es gibt ja auch so viel anderes. Ich mußte an den klassischen Lakonismus eines alten Gewandhausorchestermitglieds unter Reinecke denken: „Die finfte, die genn'n mer nich', mer spielen se zu heifich.“ **Dr. Max Steinitzer.**

Aus den Münchner Konzertsälen.

BAYERN ist auf dem Wege zum Industriestaat, und seine Hauptstadt an der schönen grünen Isar marschiert vorne an, auch in Kunstdingen, vor allem in der Musik. Von einer einheitlich gerichteten Kunstpflege, wie wir sie noch vor wenigen Jahren, bis zu gewissem Grade und auch als Unikum, besaßen, kann heute nicht mehr die Rede sein und nachdem München vor nun bald einem halben Jahre mit dem Tode Felix Mottls ein in absehbarer Zeit kaum zu ersetzender Verlust betroffen, steht es im Augenblick, zumal bei den sich täglich mehrenden und drückenderen Bedürfnissen der Großstadt, ziemlich verwaist und ziemlich ratlos da. Diese Tatsachen machten sich während der ersten Monate dieser Wintersaison, besonders im Hinblick auf die Jahrhundertfeier *Liszts*, bemerkbar. Wohl war, soweit ich weiß, ursprünglich eine große allgemeine Liszt-Feier geplant gewesen. Nun, da der eigentliche Führer Wagner-Lisztscher Kunst fehlte, half sich ein jeder so gut er konnte und man hätte nun Gelegenheit, von vielen einzelnen Liszt-Feiern zu sprechen und Rühmliches von ihnen zu melden, wenn man wirklich Eindrücke von irgendwelchen ernst gedachten feierlichen Unternehmungen gehabt hätte, denen die Hoffnung auf eine planvolle, systematische Pflege der Lisztschen Kunst und ihres heute fast abhanden gekommenen Stiles hätte entsprießen können. Den günstigsten Eindruck hinterließ hier noch die Liszt-Feier des „Konzert-Vereines“. Daß *Löwe* die Dante- und Faust-Symphonie in einem Konzert hintereinander aufführte, wäre unter veränderten Umständen als ein immerhin gewagtes, aber wohl denkbares Unternehmen anzusehen gewesen. Was aber auch hier die Stimmung nicht recht aufkommen ließ, das war nicht nur der Eindruck einer Gewaltsamkeit derjenigen Oeffentlichkeit gegenüber, bei der Liszt längst nicht mehr zu Hause ist, sondern auch die nun einmal nicht wegzuleugnende Tatsache, daß Löwe bei aller seiner Bedeutung und bei aller seltensten Hingebung, die er dem Kunstwerk stets entgegenbringt, nicht zum Liszt-Dirigenten berufen ist. Dazu kam, daß das neu gebildete Konzertvereinsorchester bei dieser Gelegenheit zum ersten Male unter Löwe spielte, und daß *H. Knote*, Münchens geliebter Tenor, das Solo in der Faust-Symphonie — man kann es auswärts ruhig sagen — nach jeder Richtung verkannte. Die Orchesterfrage dürfte insbesondere interessieren, und da durch die Neubildung des Münchner Konzertvereinsorchesters der mehrjährige sogenannte Münchner Orchesterstreit aus der Welt geschafft ist, mögen einige Worte zu dieser Frage noch beigebracht werden. Das positiv Gute, das eine endliche Regelung der Angelegenheit mit sich bringen konnte, wird im Prinzip kein Einsichtiger bestreiten, ebensowenig als es abzuleugnen blieb, daß einige Musiker des Konzertvereins durch bessere des Tonkünstlerorchesters ersetzbar waren. Daß aber die ganze Sache Hals über Kopf beschlossen und ausgeführt wurde, ohne daß der verantwortliche künstlerische Leiter des Konzertvereins, Ferdinand Löwe, der sicher der Sache im Prinzip nicht abgeneigt gewesen wäre, frühzeitig genug verständigt, geschweige denn um Rat gefragt wurde, das ist eine Tatsache, über die, freilich im entgegengesetzten Sinn als dem vorigen, nicht mehr zu streiten ist. Es gehörte schon die ganze persönliche Noblesse Löwes dazu, hier standzuhalten und den Dirigentenstab nicht niederzulegen. Auf keinen Fall dürfte es ihm vorzuwerfen sein, wenn das Orchester heute nicht mehr oder noch nicht wieder auf der Höhe steht, die es zuvor inne hatte. Denn daß die neu eingetretenen Musiker nun selbstverständlich mit dem Aufgebote ihres ganzen Könnens arbeiten, ist ja sicher klar, wie es auch anzuerkennen sein wird, daß die folgenden Konzerte, die Gedächtnisfeiern für Mottl und Mahler (sechste Symphonie und Kindertotenlieder) gewidmet waren, ein etwas günstigeres Resultat erbrachten. Für das Konzertvereinsorchester bleibt nach wie vor der Umstand beschwerend, daß es zu den unterschiedlichsten Konzertzwecken zur Verfügung gestellt werden muß. Unter anderem wäre hier der „Volkssymphoniekonzerte“ zu gedenken, die Hofkapellmeister *Prill* leitet, und in denen heuer die zwölf symphonischen Dichtungen Liszts gespielt werden.

Die „Musikalische Akademie“ hat Generalmusikdirektor *Schuch* aus Dresden engagiert, der mit einem klassischen Programm und Mahlers vierter einen kolossalen Enthusiasmus bei den Münchnern erweckt hat. Um der dritten Mahler-Feier zu gedenken, führe ich die zweitägige Veranstaltung an, bei der sich der neuerdings viel umworbene Wiener Hofkapellmeister *Bruno Walter* als sehr umsichtiger und geschickter Dirigent und Begleiter hervorgetan hat. Mahlers beste Symphonie, die sogenannte Auferstehungssymphonie, kam hier zu Gehör, außerdem war das große Orchesterkonzert durch die Uraufführung des nachgelassenen „Liedes von der Erde“ denkwürdig. Eine Symphonie im landläufigen Sinn ist zwar diese gedanklich verbundene Sammlung von orchestraler und vokaler Musik auch nicht. Im einzelnen mochte aber viel Schönes und ernst zu Nehmendes in ihr enthalten sein, und der Gesamteindruck blieb im wesentlichen günstiger als bei den meisten Symphonien. Bei dem vorausgegangenen Lieder-

abend war neben Walter Madame *Charles Cahier* tätig, eine vortreffliche Interpretin Mahlerscher Lyrik. — Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" hat sich für diesen Winter ebenfalls an auswärtige Dirigenten gewandt und vorerst unter *Schwickerath* den „Messias" von Händel aufgeführt. Merkwürdig berührt es, daß gerade dieses Institut, für das sich der edle Heinrich Porges dereinst im buchstäblichen Sinne bis zum letzten Atemzug eingesetzt hat, in diesem Jahre gar nichts von Liszt aufführt. Es ist nicht recht einzusehen, warum man den bisherigen Dirigenten Dr. *R. Siegel* ohne weiteres abgesetzt hat und den Verein nicht mehr für fähig hält, Werke der Gattung, wie sie Siegel und vor ihm L. Heß gepflegt, wenigstens ebensogut weiterhin zu bewältigen. Die Zeit und Mühe, die auf Gastkonzerte auswärtiger Dirigenten verwendet wird, ist nicht dazu angetan, das musikalische München im einzelnen wie im ganzen zu heben. Es käme doch vor allen Dingen auf die Heranbildung junger, produktiver Talente an, jetzt mehr denn je, zumal da wir keinen einzigen Dirigenten von Bedeutung im eigentlichsten Sinne als zu München gehörig betrachten können. Selbst Löwe, so sehr er mit unserem Konzertleben verwachsen ist, ist bekanntlich von Wien sozusagen nur entlehnt.

Die Unzahl der Kammermusik- und Solistenkonzerte auch nur zu nennen wäre insofern schon ein fruchtloses Beginnen, als sich in ihnen ebenfalls ein gewisser Schematismus der Programmaufstellung bei einer im allgemeinen allerdings oft respektablen Höhe des Niveaus kundgibt. In den hundert Konzerten, die ich im Augenblick, Ende November, zu übersehen vermag, war Beethoven, exklusive Lieder etwa fünfundvierzigmal auf dem Programm vertreten. Brahms war dagegen inklusive seiner Lieder trotz der zahlreichen Gedächtnisfeiern etwa neunzig- bis hundertmal in den Konzertsälen zu hören. Und da behaupte man noch, Meister Johannes würde in der Isarstadt vernachlässigt! (Nein, heute gewiß nicht mehr. Aber die Erkenntnis ist doch etwas spät gekommen. Und Richard Strauß, Max Reger usw.? Red.) Interessant war die Bekanntschaft mit der von Dr. Fritz Stein herausgegebenen Jugendsymphonie in C dur von Beethoven, für deren Echtheit triftige Gründe sprechen. Regers neues fis moll-Quartett op. 121, dem sich die Böhmen widmeten, wurde dagegen ziemlich einstimmig abgelehnt. Neben den einheimischen und gastierenden Kammermusikvereinigungen, unter denen man die Brüsseler vermißt, gedenke ich einiger Solistenkonzerte. Neben den Klaviermeistern *Risler*, *Josef Pembaur* vor allem des Liederabends der Stuttgarter Kammersängerin *Emma Tester*, des interessanten französischen Liederabends von *Raymonde Dellaunois*, des Liszts-Abends von *Johanna Dietz* und der einheimischen Geigerin *Melanie Michaelis*, die große Fortschritte gemacht hat. **W. Glöckner.**



Erfurt. Das Stadttheater hat als „Novität" eine gute „Meistersinger"-Aufführung herausgebracht. Besonderer Beachtung wert war der Hans Sachs des Herrn Könnecke, der Beckmesser des Herrn Stock, abgesehen von einigen Uebertreibungen. Der Stolzing des Herrn Abel war dagegen eine recht minderwertige Leistung in Spiel und Gesang. Geleitet wurde die Aufführung von Kapellmeister *Hoff*, einem temperamentvollen und feinfühligen Musiker. — Auch eine „Tosca"-Aufführung unter Kapellmeister *Wolffs* vorzüglicher Leitung war über dem Durchschnitt. Die Titelrolle sang Frl. Seuberk fast vollendet. Auch ihr Partner Mark als Mario verdient Lob. — Alles in allem: Man gibt sich hier große Mühe. Der Direktor *Schirmer* ist auch ein recht begabter Herr, der sogar „Texte" schreibt, wie zu „Die Castilianer", die hier ihre Uraufführung demnächst erleben. Sogar zum „Rosenkavalier" hat sich der Direktor aufgeschwungen. — Zu erwähnen sind noch die Konzerte des hiesigen „Philharm. Orch.-Vereins", die von dem Obermusikmeister *Hintze* anerkennenswert geleitet werden. Das Orchester ist von bemerkenswerter Klangschönheit. — Der Bußtag brachte eine Liszt-Feier. Programm: „Die heilige Elisabeth", ausgeführt vom „Sollerschen Musikverein". Der Dirigent *Max Kopff* gibt sich offenbar alle Mühe, und so gelang das Konzert, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, recht gut. *Carl Robert Blum.*

Heidelberg. Im ersten Abonnementskonzert des „Heidelberger Bach-Vereins" spielte eine junge Münchner Künstlerin, *Hedwig Schöll*, das Mozartsche Krönungskonzert mit klarer Disponierung und guter Technik. In Kraft und Initiative bedarf das Spiel jedoch noch weiteren Ausbaues. Als hervorragend tüchtiger Geiger erwies sich *Fritz Hirt*, zurzeit an der Voßschen Musikakademie als erste Violinlehrkraft tätig, mit einer Wiedergabe des Brahms-Konzertes. Für den mit Reger auf einer Bach-Konzertreise befindlichen Prof. Wolfrum war *Poppen* die Leitung des Konzertes übertragen worden, dessen Programm außer beiden Konzerten nur noch eine Haydn-Symphonie und die Brahmssche Festouvertüre aufwies. — Im ersten Kammermusikabend erfreuten die „Brüsseler" durch ein hier noch nicht gehörtes nachgelassenes Streichquartett (F dur) von *Grieg*, das in seinen beiden Sätzen längere thematische Durchführung nicht aufweist, dagegen durch eine etwas kapriziöse Art der Wiederkehr angedeuteter Themen, namentlich einer Tanzweise, charakteristisch wirkt. Restlos war der Vortrag dieses wie des Beethoven-Quartett, op. 59, 2, während das Forellenquintett etwas unter der Zusammensetzung ad hoc zu leiden hatte. — Einen erfreulichen Aufschwung hat die *Oper* des Stadttheaters genommen, wo unter dem neuen Direktor *Meißner* (früher in Halberstadt) und Kapellmeister *Radig*, trotz unerquicklicher Theater- und Bühnenverhältnisse, fest gearbeitet wird. Von dem meist jugendlichen Ensemble berechtigen die Damen Arnold (Elisabeth), Grolich (Mignon), Kronau (Philine, Frau Flut), Jaqué (Hirtenknabe) und Herr Degler (Lothario, Wolfram) sicher schon jetzt zu Hoffnungen, während die Stimme des erst entdeckten Helden Rudinoff (Tannhäuser) zwar stark aber recht ungeschmeidig ist. Die lyrische Tenorfrage ist noch nicht gelöst. *K. Eberts.*

Magdeburg. Liszt, mehr Liszt und nochmals Liszt ist auch hier das Feldgeschrei der diesjährigen Konzertkampagne. Schon in der vorigen Saison hörten wir die „Faust-Symphonie" und heuer folgte die „Dante-Symphonie". Für bescheidene Gemüter gab es in einem billigen Volkskonzert den „Tasso", den „Mazeppa" und zwei ungarische Rhapsodien. Liszt als Liederkomponisten offenbarte uns eine vollendete Künstlerin, *Elena Gerhardt*; Liszt als Klavierkomponisten (Années de Pélerinage) suchte uns ein junger begeisterter Virtuose, *Kurt Dippner*, durch Wort und Spiel menschlich näher zu bringen. Prof. *Kauffmann* hatte für den Totensonntag die „Graner Messe" vorgesehen und Musikdirektor *Krug-Waldsee* „Die heilige Elisabeth". Und was sagt das Publikum dazu? Nun, es ist geduldig, höflich und läßt sich erziehen. Aber es hat weder Zeit sich auf ein Liszt-Konzert vorzubereiten, noch über ein solches nachzudenken und nur, wer es unmittelbar packt, der ist sein Gott. Und das ist vorläufig nur Liszt, der Orchestervirtuose, nicht aber der musikalische Interpret universeller Bildung, der Finder neuer Pfade oder gar der Reformator katholischer Kirchenmusik. Daß neben Liszt auch noch Mahler mit seiner zweiten Symphonie zu Worte kam, war pietätvoll gehandelt und wurde auch dementsprechend von den Zuhörern anerkannt. Wir haben bisher wenig von Mahler gehört; aber was wir hörten, war reizvolle Epigonenmusik: unbewußte Anlehnung an ältere Meister in der Erfindung, sehr bewußte Steigerung der Effekte in der Ausführung. — Vollständig verfahren ist unser städtischer Thespiskarren. Nachdem der alte Direktor mit Hinterlassung bedeutender Schulden verduftet war, wurde Hals über Kopf — man denke — ein von dem Verschwundenen empfohlener Nachfolger als Retter aus der Not gewählt. Der neue Herr — er ist aus Berlin und hat die Kroll-Oper geleitet — läßt nicht mit sich spassen: Magistrat, Abonnenten und Orchester hat er bereits vor den Kopf gestoßen und wer weiß, was noch kommt. Dunkel ist die Zukunft und hell strahlt allein das Geschäftstalent des Herrn Hagin. *Prof. Bessell.*

Zürich. Unter Leitung des Komponisten ist die neueste Schöpfung von *Sigmund v. Hausegger*, eine Symphonie für großes Orchester, Chor und Orgel, zur Uraufführung gekommen. Die Symphonie, obschon dreisätzig, gliedert sich in zwei Abteilungen, weil der erste und der zweite Satz ohne Unterbrechung aneinanderschließen. Angeregt durch die sinnende Betrachtung der Alpenwelt und ihrer Vernichtungsschrecken gibt sich das Werk, dem das Motto: „Von Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist, ewigen Lebens ahnevoll" vorgesetzt ist, als N a t u r s y m p h o n i e. Nach der vom Komponisten selbst dem Programm beigegebenen Erklärung liegt dem ersten Satze das dämonische Spiel der Werdelust, wie es sich im Gebirge symbolisiert, als Gedanke zugrunde. Im zweiten Satze ertönt eine Totenklage der Natur: Alles Werden ist ein Vergehen. Was sich dem schauenden Auge als sich immer erneuerndes Leben darstellt, ist nur ein Werk der Vernichtung. Mit einem Schlage ändert sich im dritten Satze das Bild. Alles drängt zu einer befreienden Tat. Hinter dem Werden und Vergehen erkennt der Mensch sein ewiges Sein, das sich ihm tausendstimmig verkündet in dem Hymnus ewiger Schöpferkraft: „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf! Von Ewigkeit in schaffendem Beruf, usw." (Goethe, „Gott und Welt"). Dieser Hymnus ist einem im Steigerungshöhepunkte einsetzenden gemischten Chore zugewiesen; im übrigen bezwingt Hausegger den reichen Stimmungsgehalt mit den Ausdrucksmitteln des modernen Orchesters, die er in hervorragender Weise zu glänzender Farbenpracht dienstbar zu machen versteht. Einige Gewaltsamkeiten und etwas ermüdende Längen ändern nichts an der Tatsache, daß man es in dieser Symphonie mit einem Werke von starker, großzügiger Phantasie, hohem Schwung und geistvoller Arbeit zu tun hat. Der Komponist wurde mit stürmischen Ovationen gefeiert. *E. Trp.*

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Eröffnung der *Kurfürstenoper* in Berlin ist für den 8. Dezember angesetzt gewesen, und zwar mit den „Lustigen Weibern von Windsor" mit Rezitativen von Dr. Otto Neitzel.

— Der „Rosenkavalier" von *Richard Strauß* hat in einer geradezu idealen Aufführung unter *Max Schillings* am Stuttgarter Hoftheater großen Erfolg gehabt. Natürlich wird über das Werk, zumal über das Buch *Hofmannsthals*, lebhaft debattiert, die Für und Wider zeugen von dem Interesse, das Strauß auch als Komödienkomponist hervorruft. Eine Neuigkeit hat allerdings die schwäbische Residenz gebracht: bisher wurde nur Strauß selber in seinem Schaffen verdächtigt; nun unternahm es eine — allerdings für die Musik in keiner Weise maßgebende journalistische Persönlichkeit, auch die Stuttgarter Kritik wegen ihrer günstigen Haltung zu verdächtigen.

— An der Wiener Volksoper hat die neue Oper „Der Kuhreigen" von *Wilhelm Kienzl* (Text von *Richard Batka*) die Uraufführung erlebt.

— Wie die Zeitungen aus Mailand melden, will sich *Puccini* auch auf dem Gebiet der komischen Oper versuchen und hat sich entschlossen, ein spanisches Lustspiel „Lebenslust" von Serafino und Joaquino Alvarez Quintero in Musik zu setzen. Der italienische Dichter Zangarini wird das Textbuch schreiben.

— Der altersrüstige *Saint-Saëns* hat noch eine vieraktige Oper „Déjanire" vollendet, die in der Großen Oper in Paris mit Beifall aufgeführt worden ist. Die Hauptmelodien entstammen einer früheren Periode; sie wurden als begleitende Musik zu dem gleichnamigen Drama von Gallet geschrieben, das vor anderthalb Jahrzehnten im antiken Theater von Béziers zur Aufführung gelangte. Jetzt hat Saint-Saëns den Galletschen Text selbst ergänzt und aus dem Drama eine Oper zurechtgemacht.

— Der Komponist *Wl. Rébikoff* hat ein zweiaktiges Musikdrama „Alpha und Omega" vollendet und eine Oper, „Die Frau mit dem Dolche" (nach Artur Schnitzler). „Alpha und Omega" ist bereits im Druck erschienen und soll in einem Theater in Tiflis aufgeführt werden. *H.*

— In Barcelona ist die Opernsaison im Gran Teatro del Liceo mit „Fausts Verdammung" von Berlioz eröffnet worden. Dem Bemühen des neuen Impresario Francisco Casanovas ist es gelungen, gute Solisten für die kommende Spielzeit zu gewinnen. Als erster Kapellmeister wird der bekannte, hier hochgeschätzte italienische Künstler *Edoardo Mascheroni* wirken. — Mit Freuden ist es zu begrüßen, daß der berühmte italienische Tenor Giuseppe Anselmi verpflichtet wurde. — In musikalischen Kreisen sieht man mit Spannung der Erstaufführung von *Enrique Moreras* Oper „Titayna" entgegen, deren Libretto den bedeutenden katalonischen Dramatiker, den Dichter von „Tiefland", Angel Guimerá, zum Verfasser hat. — Außerdem sollen folgende Werke gegeben werden: „Madame Butterfly", „Walküre", „La Gioconda", „Manon", „La Bohème", „Tannhäuser", „Barbier von Sevilla", „Mignon", „Don Pasquale", „Ernani", „Traviata", „Rigoletto" und „Mephistopheles". Im katalonischen Musikpalast kommt die große Bach-Messe unter Mitwirkung Dr. Schweitzers zur Wiedergabe, worüber Bericht später folgt. *Karl Ittelberger.*

— Aus Berlin wird uns geschrieben: Im Harmonium-Saal (Steglitzerstraße 35), der wegen seiner außerordentlich guten Akustik mit Vorliebe zu Kammermusik-Aufführungen gewählt wird (besonders unter Mitwirkung des Kunstharmoniums), sind unter Leitung der Frau *Paula Simon-Herlitz* im Oktober und November folgende Novitäten zur Uraufführung gekommen: Für Cello, Harmonium und Klavier: drittes Trio, G dur, von Aug. Reinhard; für Violine und Harmonium: Sonate in g moll von G. Tartini und Benedictus von Ernst Rost; für Altstimme mit Harmonium: der 126. Psalm von Hans Hermann, op. 43; für Harmonium und Klavier: die C dur-Sonate, op. 84, von Reinhard, Berlioz-Reinhard das Ständchen aus der Harold-Symphonie, Notturno von Erik Meyer-Helmund, Kantilene von S. Karg-Elert, Albumblatt von Edm. Kühn, Nordische Ballade von R. Schartel, Lied von Max Laurischkus; für Harmonium solo: Marcia von César Frank, Chaconne von A. Durand, Symphonische Ballade von Bror Beckman, Drei Sonatinen, G dur, e moll, a moll, eine Ballade und Reverie von Karg-Elert, Romanze, Wiegenlied, Dudelsack von Ludolf Nielsen, Elegie von P. Juon und Romanze in a moll von Max Reger, also fast alles Originalkompositionen der letzten Jahre aus dem Bestande verschiedener Verlagshäuser. Harmoniumfreunde werden hierfür Interesse haben, weil die Originalliteratur leider noch nicht genügend kultiviert ist.

*

— Dr. *Roderich v. Mojsisovics* hat die Ouvertüre zu Mozarts unvollendeter Oper „Lo sposo deluzo" (nach der Skizze des Salzburger Meisters ausgeführt und abgeschlossen) in einem Konzert in der Albert-Halle zu Leipzig aufgeführt.

— In einem Madrigalkonzert des „Dresdner Chorgesangvereins" (Leitung Otto Winter) hat Prof. *Otto Urbach* die von ihm bearbeiteten und als Beilage zu seinem „Führer durch die Klavierliteratur" in der „N. M.-Z." veröffentlichten Klavierwerke „Toccata" von *Jan Pieters Sweelinck* und „Pregians Ground" von *William Byrd* mit großem Erfolg zum ersten Male gespielt. (Hoffentlich erfreut unser verehrter und geschätzter Mitarbeiter Leser und Redaktion der „N. M.-Z." recht bald durch eine Fortsetzung der interessanten Aufsätze.)

— Bei der 154. Matinée im Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden sind aufgeführt worden: Streichquartett in A dur (No. 2) von Johannes Smith, Klavierquintett in c moll (op. 3) von Max Trapp (Manuskript, zweite Aufführung).

— *Henri Marteau* hat kürzlich eine Violinsuite eigener Komposition mit großem Erfolge im Symphoniekonzert zu Bückeburg gespielt.

— Der 126. Psalm für gemischten Chor (Solostimmen ad lib.), Orchester und Orgel von *Hugo Kaun* hat im Posener Bach-Verein unter Karl Greulich die Uraufführung erlebt.

— Die Konzertgesellschaft Bad Kreuznach hat am Buß- und Bettage neben den vier ernsten Gesängen Brahms' Deutsches Requiem unter Leitung des Musikdirektors *J. Knettel* (Bingen) gut aufgeführt. Als Solisten wirkten mit Sofie Wolf, Köln (Sopran) und Maximilian Troitzsch, Wiesbaden (Bariton). *X.*

— In Stolberg (Rheinl.) hat die Uraufführung des Werkes „Die Karfunkel von Wisby" für Soli, gemischten Chor und Orchester von *Fritz Souquet* stattgefunden.

— In Plauen (Vogtl.) hat der Musikverein unter Leitung des Kgl. Musikdirektors *Aug. Riedel* das Fest seines 60jährigen Bestehens sehr würdig gefeiert durch die Aufführung bedeutendster Chorwerke an zwei aufeinanderfolgenden Abenden: erster Abend „Fausts Verdammung" von Berlioz, zweiter Abend Beethovens „Missa solemnis". *h.*

— Karl Bleyles Männerchorwerk mit Orchesterbegleitung „An den Mistral", ein Tanzlied von Friedrich Nietzsche, hat in Pirmasens seine 100. Aufführung erlebt.

— Zur Feier des 30jährigen Bestehens des Vereins der Musikfreunde in Warnsdorf hat ein Festkonzert mit der Berliner Blüthner-Kapelle unter Direktion des Kgl. preußischen Hofopern-Kapellmeisters Edmund von Strauß stattgefunden.

— Anfangs Januar soll in Moskau eine große Konkurrenz unter den Cellospielern russischer Nationalität stattfinden. Der Veranstalter des Wettbewerbes ist der bekannte Mäzen Bjelajew, der einen Geldpreis und Ehrenpreis gestiftet hat.

— Der ungarische Geiger *Emil Telmányi* hat mit dem Pianisten *Gabriel Zsigmondy* und dem Cellisten *Béla von Csuka* eine Kammermusikvereinigung unter dem Namen „Ungarisches Trio" gegründet.

— Wie uns geschrieben wird, hat *Emil Sauer*, der sich auf einer Konzertreise durch Rußland befindet, in Helsingfors (Finnland) in zwei Konzerten so großen Erfolg gehabt, daß er genötigt war, noch ein drittes Konzert zu geben. *August Stradals* Bearbeitung des Friedemann-Bachschen Orgelkonzertes mußte Sauer im dritten Konzerte wiederholen.



— *Ein deutsches Symphoniehaus.* Man schreibt uns: „In Gemäßheit der von Jahr zu Jahr sich stärker geltend machenden, auf die Reform unseres vielfach veräußerlichten und zum guten Teil nur mehr der Geschäftsmache dienenden Konzertwesens abzielenden Bestrebungen treten jetzt eine Anzahl von Musikern, Kunstschriftstellern und Kunstfreunden zu einem Verein zusammen, dessen Hauptaufgabe es sein soll, die Mittel für ein im Herzen Deutschlands zu errichtendes Symphoniehaus als eine nationale Ehrung Beethovens zu schaffen. In diesem, nach den vorliegenden Plänen des Münchner Architekten Ernst Haiger zu erbauenden Hause sollen bedeutende symphonische und Chor-Werke in festspielmäßiger Darbietung zur Aufführung gelangen." Alexander v. Gleichen-Rußwurm, Dr. Max Schillings, Dr. Paul Marsop und Ernst Haiger sind die Unterzeichner des Schreibens.

— *Von den Konservatorien.* In *Dresden* hat sich eine „Freie Vereinigung der Lehrer am Dresdner Kgl. Konservatorium" gebildet. Sie bezweckt die Mitarbeit der Lehrkräfte des Kgl. Konservatoriums an den künstlerischen, pädagogischen und sozialen Einrichtungen der genannten Anstalt. Den Vorsitz führen die Professoren Eduard Mann und Otto Urbach. — Prof. *Gustav Holländer* bestätigt in einem Schreiben an die „Münchn. Neuest. Nachr.", daß in *München* ein Musikinstitut nach dem Vorbilde des bestehenden Hauptinstituts des Sternschen Konservatoriums, das seit 17 Jahren von Holländer geleitet wird, ins Leben gerufen werden soll. Das Institut soll, falls die Konzessionsfrage rechtzeitig erledigt wird, Anfang Januar 1912 ins Leben treten. Die oberste Leitung des Instituts würde in den Händen Gustav Holländers liegen. — In der Hochschule für Musik in *Mannheim* fungierten bei der diesjährigen Diplomprüfung des „Musikpädagogischen Verbands" als auswärtige Prüfungskommissare die Professoren

Dr. Volbach (Tübingen) und Wiehmayer (Stuttgart). Außer vier Schülerinnen der Klavierklasse des Direktors Zuschneid unterzog sich eine Schülerin vom Konservatorium in Saarbrücken (Dr. Krome) der Prüfung. — Das Ergebnis war hocherfreulich mit den Prädikaten „sehr gut" und „recht gut".

— *Internationales Preisausschreiben.* Für einen Operntext erläßt der Bühnenverlag *Ahn* & *Simrock*, Berlin, ein Preisausschreiben. Ueber den Preis von 5000 M. entscheidet ein Richterkollegium, dem Dr. Leopold Schmidt, Generalmusikdirektor Geheimrat Ernst v. Schuch und ein Mitglied des Verlages angehören. Die Wahl des Stoffes bleibt den Preisbewerbern überlassen, doch sind Märchen- und Legendendichtungen sowie Stoffe der sogen. „italienisch-veristischen" Richtung grundsätzlich ausgeschlossen. Für die Preisbewerbung bestimmte Arbeiten sind bis 1. Mai 1912 dem genannten Verlag einzureichen, der auf Wunsch die Bedingungen bekannt gibt.

— *Preisausschreiben.* Aus Anlaß der Jahrhundertfeier ihres Bestehens veranstaltet die Klavierfirma Gebr. *R.* & *A. Diederichs* in der Zeit vom 8. bis zum 12. Januar 1912 (26. bis 30. Dezember 1911 russischen Kalenders) im Saale des St. Petersburger Konservatoriums einen allrussischen Wettbewerb für Pianisten, die russische Untertanen sind. Für den Wettbewerb sind drei Preise ausgesetzt im Betrage von 1500, 1000 und 500 Rubel. Diese Preise werden zuerkannt von einer Jury, zu deren Bestande die namhaftesten russischen Pianisten und Tondichter gehören unter dem Vorsitze des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums A. K. Glasunow. Die Zuerkennung der Preise erfolgt auf Grund eigens zu diesem Zwecke ausgearbeiteter Satzungen, die im Klavierdepot Gebr. R. & A. Diederichs zu St. Petersburg, Wladimirski Prospekt 8, kostenfrei verabfolgt werden.

* * *

Personalnachrichten.

— Die musikalische Welt ist vor kurzem in Erstaunen gesetzt worden, durch die Nachricht, *Schuch* wolle Dresden verlassen und nach München gehen. Tatsächlich war Schuch um seine Entlassung in Dresden eingekommen. Nun aber wird offiziell aus Dresden gemeldet: Das Entlassungsgesuch des Generalmusikdirektors Ernst v. Schuch ist von der Generaldirektion im Einverständnis mit dem Hausministerium abgelehnt worden. — Was bedeutet das ganze in Wirklichkeit?

— Die Firma *Schiedmayer* Pianofortefabrik (vorm. J. & P. Schiedmayer, Kgl. & Kaiserl. Hofl.) in Stuttgart hat in diesem Jahre auf vier Ausstellungen die höchsten Auszeichnungen erhalten, darunter in Turin den Grand Prix.

— *Karl Erb*, der Stuttgarter Heldentenor, ist zu ausgezeichneten Bedingungen vom 1. Januar 1913 ab für fünf Jahre an die Münchner Hofoper engagiert worden. — Der Verlust dieses Sängers ist für Stuttgart schmerzlich, zumal wir an arger Tenornot leiden.

— In Heft 5 der „N. M.-Z." ist mitgeteilt worden, daß Herr *Hansen* aus Heilbronn als Musikdirektor der Liedertafel Ulm verpflichtet worden sei. Man schreibt uns dazu: Von 40 Bewerbern, wozu fünf zur Probedirektion eingeladen wurden und schließlich noch zwei in engste Wahl kamen, ging Hansen als Sieger hervor. *Friedrich Hayn*, der mit ihm in engste Wahl kam, mußte infolge höheren Lebensalters und langjähriger Praxis seitens des Herrn Hansen zurücktreten, wurde aber nach dessen plötzlicher Erkrankung einstimmig gewählt.

— Zum Direktor des *Regensburger* Stadttheaters ist an Stelle des nach Essen berufenen Herrn Dr. Maurach der frühere Opernregisseur Vanderstetten gewählt worden, der jetzt in Nürnberg tätig ist.

— Kapellmeister *Joseph Petzelt* aus Barmen ist zum Dozenten an die Kirchenmusikschule in Paderborn berufen worden.

— Fräulein *Salka Falk*, Schülerin von Frau Prof. Orgeni, hat sich in Dresden als Lehrerin für Gesang niedergelassen.

— Am Freitag, den 1. Dezember, ist in Lübeck im hohen Alter von über 85 Jahren der Nestor der deutschen Kritiker, Prof. *Carl Stiehl*, gestorben. Nahezu 35 Jahre wirkte er als Referent für Oper und Konzert an dem „Lüb. Anzeiger", sein Amt bis wenige Monate vor seinem Tode mit bewunderungswürdiger geistiger Frische ausübend. Die „N. M.-Z." brachte Bild und Biographie des ausgezeichneten Gelehrten in No. 21 des Jahrganges 1906. *H.*

— Zum Dirigenten des Lehrer-Gesangvereins in Halle a. S. ist als Nachfolger von Universitätsmusikdirektor Prof. Otto Reubke, der nach 16jähriger hochverdienter Tätigkeit aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niederlegte, *Karl Klanert*, Direktor des Stadtsingchores und Gesanglehrer an der Oberrealschule der Frankeschen Stiftungen, gewählt worden. *K.*

— Der Heldentenor der Kgl. Oper in Budapest, *Georg Anthes*, der bekanntlich vor neun Jahren wegen eines Engagements nach Amerika der Dresdner Hofoper gegenüber kontraktbrüchig wurde und seitdem an deutschen Bühnen nicht mehr auftreten durfte, wird dem Vernehmen nach in allernächster Zeit, nachdem eine Einigung mit der Generaldirektion der Dresdner Hofbühnen erfolgt ist, auch in Deutschland wieder als Gast erscheinen.



Klaviermusik.

N. v. Wilm, op. 228: 6 *kleine Vortragsstücke* für angehende Pianisten. 1.20 M. (m.) op. 231: *Neues Jugendalbum*, 12 kleine Stücke. 2 M. (l.—m.) op. 237: 12 *kleine Charakterstücke, Lieder und Tänze.* 2 M. (l.—m.) Alle in Schondorfs Verlag, Braunschweig. Mit Fingersatz. Der angegebenen Reihenfolge entspricht auch unsere Abschätzung des inneren Gehaltes der Sammlungen. Op. 228 ist das wertvollste und wird durch die Frische der Erfindung, die bequeme Spielbarkeit und Dankbarkeit auch einem vorgerückten Spieler noch Freude machen. Op. 231 steht nur wenig dahinter zurück. Auch hier sind die Gedanken mannigfaltig und sofort ansprechend. Bei op. 237 ist die Formenglätte und der Reichtum an instruktiven Spielarten unbestreitbar, aber hier herrscht die bloße Form vor, der Inhalt ist dürftiger und quillt nicht so warm aus dem Herzen. Oktaven und andere Spannungen kommen in allen Heften vor. Die Befingerung wird vom Lehrer als willkommene Arbeitsersparnis begrüßt werden.

Neuheiten zu 4 Händen.

P. Zilcher, op. 90: *Melodische Uebungsstücke im Umfang von fünf Tönen.* 1.50 M. (l.—m.) Verlag Schondorf, Braunschweig. Zilchers aus dem Aermel geschüttelte Stücke tragen nicht viel Individuelles an sich, sind aber anständig gesetzt, leicht eingänglich und frisch. Sie sind stark progressiv und von dankenswerter rhythmischer Mannigfaltigkeit. Auch das Secondo ist leicht. Die Stücke passen fürs erste Jahr als Ergänzung einer Schule, die nichts Vierhändiges enthält.

K. Thiessen, op. 5: 6 *Walzer zu 4 Händen.* (m.) 2 M. Hoffmann. Geistreiche, vornehme, anziehende, vielgestaltige und doch ungesuchte Stücke, Phantasietänze in der Art der Brahmsschen Walzer; verlangen feineren musikalischen Sinn und Bildung. Nicht geringeres Lob gebührt dem folgenden Werk des verschiedenen Altmeisters.

Reinecke, op. 286: *Märchen vom Schweinehirten* (m.), Heft 1: „Ouvertüre" (2 M.), Heft 2: „Die Rose", „Nachtigall", „Spiel und Tanz" (2 M.), Heft 3: „Des Prinzen Brautfahrt", „Der singende Topf", „Fackeltanz" (2 M.). Breitkopf & Härtel. „Der singende Topf" enthält eine geistvolle Paraphrase des „lieben Augustin". Die Stücke wirken sehr frisch und frohlaunig, sind tüchtig in der Erfindung, etwas Schumannisch, oft mit interessanter, beim Vierhändigspiel nicht sofort einleuchtender Harmonik (Vorhaltstöne und -akkorde). Es sind wahre Juwelen für die häusliche Musikpflege. *C. Kn.*

* * *

Billige, gute Wagner-Auszüge. *Ein prächtiges Weihnachtsgeschenk* hat der Verlag von *Adolph Fürstner* der musikalischen Welt beschert: die Klavierauszüge mit Text zum „Rienzi", „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" zum Preise von je 3 M. Fürstner hat sich hiermit als weitblickender Verleger erwiesen, indem er den Schundausgaben, die zweifellos in ganzen Eisenbahnwaggons mit dem Freiwerden Wagners 1914 werden auf den Markt geworfen werden, durch eine würdige Ausgabe das Wasser abgegraben hat. Denn selbst ein schlecht hergestellter, minderwertiger Klavierauszug kann kaum billiger sein. Wer aber würde nicht zu dem besseren, zu dem vorzüglichen Auszug greifen, wie ihn uns Adolph Fürstner anbietet? Der Herausgeber Gustav F. Kogel, ein erfahrener Fachmann, hat den Auszug nach der ersten gestochenen Partitur revidiert, alle szenischen Bemerkungen beigefügt und auch die Instrumentation der Hauptsache nach angegeben. Der Druck zeigt den deutschen Musikverlag wieder auf der Höhe, das künstlerische Titelblatt ist von keinem Geringeren als dem Wiener Prof. *Roller* entworfen. Eine solche Ausgabe ist wirklich eine kulturelle Tat. Gerade den minderbemittelten Kreisen ist mit der Ausgabe zugleich ein großer Dienst erwiesen worden.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 6 ist diesmal zwei Seiten stark und bringt unseren Lesern eine kleine Weihnachtsgabe, ein Lied des ihnen gut bekannten Mitarbeiters der „N. M.-Z.", *Christian Knayer*, „Ein Kind ist uns geboren". Als Ergänzung zu den sentimentalischen Weihnachtsliedern, zu den zarten Tönen der Engelstimmen schlägt unser Lied diesmal kräftigere Töne an, die ebenso ein belebteres Tempo bedingen. Das „dolce" findet sich erst nach den übermäßigen Dreiklängen, wo von Krankheit und Brand die Rede ist, als schöne, hoffnungsreiche Wendung und mit einem Dank und Gelöbnis an den Herrn klingt das Lied wuchtig aus.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 14. Dezember, des nächsten Heftes am 4. Januar.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Schluß.)

Er hat sich seiner Militärpflicht entzogen und — — „Nun, dann bleibt er eben hier und wir gehen alle zur Hochzeit von Jimmy und Fräulein Müller. — Ja, und wißt ihr noch etwas? Für das Hochzeitsgeschenk machen wir eine Sammlung — — wieviel hat er denn hier durch diesen verteufelten Agenten verloren? Es ist am praktischsten, wir retten Amerikas Ehre und ersetzen ihm die Summe. Wie hoch beläuft sie sich?“

„Auf 15 000 Dollars.“

„Hahaha — wenn wir unseren Eltern ein Wort sagen — — das ist ja kaum der Rede wert, — aber statt eines anderen Hochzeitsgeschenkes mag es angehen.“

„Das wird köstlich werden! Wir erfinden irgend eine hübsche Attrappe dazu, damit er's nicht übel nimmt, denn diese Deutschen sollen in puncto Geldsachen von einer greulichen Sensibilität sein.“

Einen Moment trat Schweigen ein. Man war in Gedanken versunken über die Attrappe. — Da wurden Schritte vernehmbar, und in einiger Entfernung sahen die Mädchen, die durch Gebüschpartien verborgen waren, eine Gruppe von drei Personen vorüberschreiten.

Es war Hofrat Dr. Koch, an dessen energischem, gutmütigem Aussehen diese letzten zwei Jahre nichts geändert hatten, Fred und Fräulein Marie Müller. In der anmutigen Erscheinung der letzteren lag der Ausdruck von Frohsinn, Sanftmut und Verstand.

Fred Heßler trug den Kopf hoch, in seinen Augen glimmte der Funke zielbewußten Wollens — ein Strahlen und Leuchten ging von ihnen aus, als hätten sie die Bürde der Blindheit abgeworfen und sähen vor sich das Glück, nach dem er lange tastend in der Irre gegangen. So wandelten die drei langsam den breiten, weißen Kiesweg zwischen Flieder und rosigen Mandelblüten dahin, auf das Portal der hübschen kleinen Kirche zu, die am Seeufer errichtet war und wo die Proben zu dem Kirchenfest beginnen sollten.

* * *

Einige Tage vor dem Osterfest erhielt Susanne die Tagebuchblätter und die Briefe Marie Müllers und ihres Sohnes.

Und am Nachmittag des Ostersonntags, als sie mit Ada, die während der Abwesenheit ihres Mannes gekommen war, um ihr Gesellschaft zu leisten, im Hausgärtchen beim Nachmittagskaffee saß — da wurden die beiden Damen samt der aufwartenden Marie aufgeschreckt durch ein Kabeltelegramm. — Es war ein freudiger Schrecken, denn der Inhalt machte den Inhalt des vor drei Jahren eingetroffenen wett. Er meldete die vollendet gelungene Aufführung der Messe des alten Weingarten unter der Leitung Freds und zugleich dessen Anstellung als Regenschori in dem reichstdotierten Mädchenerziehungsinstitut der Vereinigten Staaten.

Als acht Tage später Dr. Koch selbst eintraf, um seine Frau abzuholen, da konzentrierten sich seine Berichte hauptsächlich auf das Kompositionstalent Freds. Es war kein himmelstürmendes, alle Schranken der Nationalität überspringendes, es war das gute alte, durch Generationen ererbte heimatliche Talent des Oesterreichers für einfache, gemütsvolle Musik, wie sie in den Seelen von Strauß und Lanner lebte. — Und dieses Talent würde ihm auch den Weg zurück in die Heimat bahnen, deren echter Sohn er blieb.

* * *

Es war zur Zeit der Sommersonnenwende. Der Stadtplatz Kahlendorfs lag in hehrer Ruhe da, als träume er von der interessanteren Epoche dahingeschwundenen guten Geschmacks, die er einstmals erlebt hatte und auf die die altertümlichen Giebelfassaden, die ihn umgaben, schließen ließen! Auch Susannens Haus, das sie von der verstorbenen Tante geerbt hatte, besaß solch eine schmale, malerische Giebelfront. Nach vorne lagen nur zwei riesige Zimmer, außerdem hatte es in der Tiefe, vom Erdgeschoß bis unter das Dach, eine Unzahl Räume gegen den Garten zu, der lang und schmal zwischen den nachbarlichen Gärten eingebettet lag, über deren Mauern freundlich ausgestreckte Zweige von Nuß- und Lindenbäumen herüberlangten. Mittendurch lief ein breiter Kiesweg bis zu einem geräumigen Gartenhaus, das den Hintergrund einnahm. Längs der Mauern gab es Spalierobst und Himbeeren, einige Obstbäume standen im Rasen zerstreut, den Weg faßten Ribisel- und Stachelbeersträucher ein, zwischen denen eine ganze Allee von Rosenbäumchen sich hinzog. Monatrosen, Rittersporn, Löwenmaul, Ringelblumen, Gretel im Busch, Reseda, all die lieblichen einfachen Blumen, die eigentlich schon längst aus der Mode gekommen waren, blühten nahe am Rande des Weges. Ueber das Dach des Gartenhauses hingen dichte Ranken einer feuergelben Kletterrose, die Bienen summten in der Mittagsschwüle, Schmetterlinge und bunte Fliegen flatterten und schwirrten im Sonnenglast, es war alles eingehüllt in die vom Duft der Blüten schwere, wohlige Atmosphäre eines herrlichen Sommertages.

Aber die Hände der überschlanken Gestalt, die diesen Gartenweg mühsam entlang schritt, diese Hände, die sich den wärmenden Strahlen der Sonne entgegenstreckten, waren kalt, blaß und abgemagert — — die Hände einer Kranken.

Die stets wache Sorge der letzten Jahre hatte Susannens geistige Spannkraft mit immer neuen, düsteren Bildern aufgepeitscht, sie hatte die Empfindung gehabt, als stünde sie auf einem jäh dem Abgrund zurollenden Wagen, immer bereit, die Bremse anzuziehen, wenn irgend ein günstiger Augenblick ihr die Macht dazu geben würde, und doch ohne Hoffnung, daß dieser Augenblick je eintreten könnte. — Nun, da plötzlich die Gefahr vorüber war, ließ diese Spannkraft nach und sie brach zusammen.

Nach jenem glückseligen Ostersonntagnachmittag, der ihr die Nachricht brachte, daß Fred die Feuerprobe seiner glücklichen Genesung und seines Talentes bestanden hatte und zugleich in eine angenehme, ihn vollkommen befriedigende Lebensstellung eingerückt war, machte sie in fieberhafter Hast Vorbereitungen für eine Reise über den Ozean. Mitten in diesen Vorbereitungen überfiel sie plötzlich ein mehrere Stunden dauernder, ohnmachtsähnlicher Zustand. Der Arzt konstatierte eine besorgniserregende Schwäche des Herzens und vollste Ruhe und Schonung wurde als unerläßlich notwendig verordnet, sollte der Anfall nicht in weit ernsterer Weise wiederkehren. Und er kehrte wieder — noch zweimal. Doch endlich siegte die gute Natur Susannens, ihr fester Wille, mit dem sie sich den Anordnungen des Arztes fügte und jedes Gefühl der Aufregung in sich unterdrückte. Und nach Wochen endlich hatte sie die Folgen dieses Zustandes so weit überwunden, daß sie nun schon Spaziergänge in den Garten wagen konnte. Die schönen warmen Tage halfen weiter, der Gedanke, Fred glücklich und wohlversorgt zu wissen, tat das seinige. Ein Schimmer rührender Resignation lag über der Erscheinung Susannens, lag auf ihren Zügen, die durchgeistigter schienen wie vor ihrer Krankheit und einen Ausdruck trugen, der die Schrift der Jahre verwischte.

Sie saß im Korbfauteuil vor dem Gartenhaus im vollen Sonnenschein. Ein großer Hut, unter dem das Haar noch immer voll in offenen Strähnen hervorquoll, beschattete ihre Augen. Ueber den Kiesweg kam vom Hause her Hofrat Dr. Koch. Susanne streckte ihm lächelnd die Hand entgegen. Er ließ sich ihr gegenüber nieder, prüfte ihren Puls und sah ihr aufmerksam ins Gesicht.

„Wissen Sie, daß Sie sich ganz ausnehmend wohl befinden, liebe Freundin?“ rief er dann in seiner frischen Art, mit der er häufig suggestiv wirkte. „Nun wird's nicht mehr lange dauern und Sie gehen mir durch nach Amerika.“

Susanne blieb einige Sekunden still, dann drang ein Seufzer zwischen ihren Lippen hervor und sie schüttelte leise den Kopf.

„Ich habe den Plan, meinen Sohn zu besuchen, überhaupt aufgegeben.“ In dieser Erklärung schien etwas zu liegen, was Hofrat Koch peinlich berührte. Scharf prüfend überflog sein Blick blitzschnell die sanften, weichen Züge Susannens.

„Oho — Frau Susanne! Wo bleibt Ihre Energie, Ihr Tätigkeitstrieb? Die müssen wir zurückerobern und dazu müssen wir uns zusammennehmen! Also frisch — den Reiseplan festgesetzt — wir fahren zur Hochzeit Ihres Sohnes nach Newville!“

Doch Susanne lächelte müde. „Ich habe den Kindern gestern geschrieben, daß ich nicht komme und daß sie nicht mehr auf mich warten dürfen. Die Hochzeit wird also ohne mich stattfinden. Sehen Sie, lieber Doktor,“ fuhr sie dann fort, indem ihre Finger mit den Rosen spielten, die Marie auf ihren Schoß gelegt hatte, — „ich bin abergläubisch. Es soll nicht sein — ich soll meinen Sohn jetzt nicht sehen. Sie begreifen mich nicht, lächeln vielleicht über mich, aber diese Reise erscheint mir wie der Ring des Polykrates — ich muß sie dem Neide der Götter zum Opfer bringen. Ist's doch so herrlich, was mir für Fred geworden ist, — ich will warten, bis die Angelegenheiten so stehen, daß er nach Europa kommen darf, ist doch Hoffnung vorhanden, daß es in nicht allzu ferner Zeit geschehen wird. Bis dahin will ich mich zufrieden geben.“

Hofrat Koch erhob sich und küßte Susannens Hand.

„Sie werden anders denken, Frau Susanne — bald! Wer den Mut hatte zum Unglück, wird auch den Mut finden, glücklich zu sein.“

„Ich bin ja glücklich, Doktor, — in der Theorie. Lassen Sie mich so — ich bin zu müde zu etwas anderem!“

* * *

Susanne betrachtete ihre Finger. „Vorbei,“ sagte sie schmerzlich zu sich selbst, „ich habe jahrelang nicht gespielt — der Gedanke macht mir unsägliche Pein, daß ich mich wieder

ans Klavier setzen soll und spielen. — — Es ist dahin — alles vorüber — alles erloschen — doch ich verlange nichts für mich — nur Fred soll glücklich sein — — nimm mein Opfer, Gott — — nur er soll glücklich sein — ich verlange nichts für mich.

* * *

„Es ist das beinahe eine Zwangsvorstellung, unter der sie leidet, deren wir nicht Herr werden können," meinte Dr. Koch. „Schade um die schöne Frau — sie ist immer noch schön. Schade! Ihre seelische Kraft ist erschöpft. — Wäre auch besser gewesen, sie hätte sich das Leben leichter und angenehmer gemacht, statt ewig am Klavier zu kleben. Dieses verdonnerte Klavierspiel! Es kommt entweder zu früh oder zu spät. Jetzt könnte sie sich's in Ruhe gönnen, ohne Stundenkrampf — es wäre eigentlich ganz gut, wenn sie's täte — und gerade jetzt versagt der Zauber!" — —

Marie wirtschaftete im Hause herum. Sie kam erst jetzt dazu alle verborgenen Winkel zu durchstöbern. Auf ihre Klagen, daß es doch schade sei um all die schönen Sachen der verstorbenen Tante und man sie den Armen schenken solle, gab Susanne ihr eine zustimmende Antwort.

„Ja, du hast recht, Marie, gib die Sachen den Armen, verteile sie nach Gutdünken — aber ich will nichts davon sehen, der Anblick armer, elender, zerlumpter Menschen würde mich krank machen — — wer weiß — ob Fredi nicht auch einmal — — so ausgesehen hat — —."

Die letzten Worte waren kaum hörbar über ihre Lippen gekommen. Sie versank wieder in ihr dumpfes Hindämmern.

„Aber, gnädige Frau —," wagte Marie abermals einzuwenden, „davon konnte doch nie die Rede sein, und überhaupt — — es ist ja nun vorüber — — der junge Herr ist gesund — — und so glücklich! Und der Hofrat sagt doch, es sei auch keine Gefahr eines Rückfalls in seine Krankheit, zumal in der herrlichen gesunden Umgebung, und mit der prachtvollen Frau — schön, jung und gescheit! — die für ihn auf alle Weise sorgt —."

Das Mädchen sah es nicht, wie das Lächeln ihrer Herrin unter einem Zug tiefer Wehmut verschwand.

„Wohl hat sie recht, — er braucht seine Mutter nicht mehr," flüsterten Susannens Lippen. „Er ist ganz — ganz losgelöst von der Heimat — von allem was ihm hier teuer war." — —

Sie griff nach einem Buch, das vor ihr auf dem Tische lag, — es waren Marc Aurels Selbstbetrachtungen. Ihre Finger irrten durch die Blätter bis zu einer rot angestrichenen Stelle: „Erinnere dich, daß die Geschichte deines Lebens bereits vollendet, — daß dein Dienst vollbracht ist." —

* * *

„Gnädige Frau, gnädige Frau!" rief Marie nach Ablauf einiger Tage, die ihr in den Augen diverser Bedürftigen den Nimbus einer heiligen Elisabeth verschafft hatten. Sie kam eilig mit Staubtuch und Federwedel ins Zimmer gestürzt.

„Gnädige haben gesagt, ich soll den ganzen Bücherkasten samt und sonders der Volksbibliothek schicken, — die Leute sind da, ihn zu holen. Ich wollte aber doch zuerst sowohl den Kasten als die Bücher vom Staub reinigen, und da fand ich ganz unten, eingezwängt in eine Ecke — dies — —"

Sie hielt ein dünnes, Päckchen mit Briefen, die mit einem Band umschlungen waren, Susanne hin.

Susannens müder Blick glitt darüber hinweg. Da — — war es Schmerz — Freude — Ueberraschung — — waren es die Geister der Erinnerung, die sie jäh — mit ungeahnter Plötzlichkeit überfielen und denen die Eisrinde, von der sie ihr Herz umgeben wähnte, nicht stand zu halten vermochte? Sie fühlte dieses Herz erbeben unter der Einwirkung einer mächtigen Erregung — die Rinde schmolz in dem Blitzstrahl, der die Nacht ihrer Gleichgültigkeit durchbrach.

Ihre Augen wurden unnatürlich groß — sie streckte hastig, als könnten sie ihr vorenthalten werden, die Hand nach den Briefen aus und riß sie an sich.

Diese Briefe trugen die unverkennbaren, so unendlich charakteristischen, geliebten, erinnerunggeweihten Schriftzüge Liszts. Die Idealgestalt, die einen kleinen Bruchteil des ihr anhaftenden Glorienscheins auf Susannens Kindheit und Jugend geworfen, woran sich die edelsten Fasern ihrer Seele emporgerankt hatten, stand greifbar — lebendig — durch diese Schriftzüge hervorgerufen, vor ihr.

Der Bann war gebrochen — ein böser Traum, ein Alp schien sich von Susanne zu lösen — sich zu verkriechen — in die dunklen Höhlen, aus denen er gekommen, — sich zu verflüchtigen, — zu verschwinden. Und der Inhalt dieser Briefe war ganz danach angetan, Susannens krankhafte Lethargie durch eine lebhafte Anregung ihres Willens zu bemeistern und nicht wiederkehren zu lassen.

Sie waren an Gisela v. P...., die Mutter Sieberts, gerichtet. Welche Erinnerungen rief dieser Name wach, den Susanne ein einzigesmal von den Lippen des Meisters gehört — damals in Weimar, als Liszt ihr in der Dämmerstunde, in seine eigenen Erinnerungen versunken, vorgespielt.

Diese ganze Zeit stand vor ihr — — und nicht nur ihre und Sieberts Zeit. Wie aufgerollt von einer magischen Hand sah sie den ganzen Lebenslauf dieses phänomenalen Geistes vor sich — sie begriff mit intuitivem Fühlen sein Sein und Wesen. Aber diese Briefe, durch welche der Frühlingsatem dieses Lebens wehte, gehörten nicht ihr — sie gehörten Paul Siebert.

Mimosenhaft zart mochten die Gründe gewesen sein, die Pauls Mutter veranlaßt hatten, nicht anders darauf zu antworten, als indem sie sich stumm, unter fremdem Namen, aus dem Bereiche der Alltäglichkeit flüchtete.

Aber noch etwas war diesen Briefen beigelegt. Ein schmales, langes, unscheinbares Etui. Es enthielt elf Reihen wunderbarer Perlen mit einem Schloß aus Smaragden, Rubinen und Diamanten — den ungarischen Farben.

Paul Siebert!

Er hatte nie mehr nach Susanne gefragt und sie wollte ihn auch nicht zu sich rufen.

Sie übergab die Briefe und den Schmuck einem Advokaten mit dem Auftrag, Paul Siebert ausfindig zu machen und ihm sein kostbares Eigentum zu übermitteln.

Mit tiefer Wehmut trennte sie sich von den teuren Schriftzügen des Meisters — doch was sie ihr gebracht, konnte ihr nicht mehr genommen werden. — Sie wußte wieder, für was sie leben wollte.

* * *

Dieses heiligen Dienstes würdig, hatte Susanne auch ihre Umgebung zu gestalten versucht. Die Mitte des einen großen Frontzimmers nahm ein herrlicher Flügel ein, an den hell getönten Wänden hing ihre Sammlung musikalischer Porträte, die durch alle „Liszt-Bilder", die sie hatte auftreiben können, vervollständigt worden war. Reich ausgestattete Notenkästen, allerlei wertvolle musikalische Souvenirs, Blumen und helle, durchsichtige Vorhänge machten den Raum trotz der Größe stimmungsvoll traulich.

Die Gartenfenster waren geöffnet und ließen die warme Sommerluft einströmen, während in den geschlossenen Frontfenstern der Schein der Abendsonne lag, die ferne hinter den Bergen zur Ruhe ging. Im Glorienschein ihrer letzten Strahlen saß Susanne am Klavier. Das wunderbare Lied Schuberts „Du bist die Ruh" in der Lisztschen Bearbeitung erklang unter ihren Fingern.

Sie war in Erinnerung einiger Aeußerungen des Meisters zu der Auffassung gelangt, daß es nicht ein Lied der Liebe, sondern ein Gebet zu einem beseligenden Idol der Kunst ist, das alles Profane ausschließt. Ihre Seele war heute auf diesen Ton besonders gestimmt. Im hohen Aufschwung mächtiger Akkorde klang das Lied hinaus über die Baumwipfel und blühenden Rosen des Gartens:

> „Du bist die Ruh, der Friede mild,
> Die Sehnsucht du und was sie stillt —
> Kehr ein bei mir und schließe du
> Still hinter dir die Pforte zu."

Der Preis für diese Ruhe war hoch gewesen — du hast ihn errungen — Susanne!

Susanne ließ die Hände sinken — über ihre Wangen liefen große Tränen.

Sollte er dennoch ein zu hoher gewesen sein?

Armes Menschenherz, das die Fäden, die es mit der Erde verknüpfen, nicht durchschneiden, sich nicht begnügen kann mit der A h n u n g des Ewigen, da, wo nur das B e g r e i f e n Ausgleichung und Trost wäre!

Susanne starrte vor sich hin — der einmal erschlossene Quell wollte nicht versiegen — sie weinte — unaufhaltsam — still —, ohne daß ein Schluchzen hörbar wurde — unbewußt —, und ihre Augen sahen dabei weit geöffnet in die Tiefe des Zimmers, durch die Fenster, über die im Abendwind sich neigenden Aeste hinweg.

Die Sonnenstrahlen, die hinter ihrem Rücken einfielen, nahmen denselben Weg. Einige Fensterscheiben eines Nebengebäudes, das aus dem Nachbargarten herübersah, fingen sie auf und warfen sie in strahlender Helle zurück, daß man den Glanz kaum ertragen konnte. Und aus dieser blendenden Lichtfülle löste sich plötzlich eine Gestalt — — — war es eine Vision — — war er ungehört eingetreten?

„Paul!"

Er lag zu ihren Füßen.

Ich bin einsam wie du — Susanne! Frage mich nicht, was die Welt, was das Leben aus meinen Idealen gemacht hat — sie sind vor mir geflohen ins Unerreichbare. Laß mich sie wiederfinden bei dir — hier im engen Raum, wohin auch die deinen sich geflüchtet haben, — laß mich bei dir bleiben — Susanne!"

* * *

Sie standen stumm aneinandergelehnt — die Sonnenstrahlen erloschen in der leise einfallenden Dämmerung, und draußen unter den Baumkronen und im Rosenduft verzitterten die letzten Schwingungen für das menschliche Ohr unhörbar gewordener Tonwellen:

> „Kehr ein bei mir — und schließe du —
> Still hinter dir die Pforte zu." — — —

E n d e.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Chöre.

W. v. Baussnern: Hymne an die Sonne für Männerchor, Part. 80 Pf., Stimmen 1 M. Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.

Roger-Ducasse: Le Joli Jeu, de Furet für Kinderchor 7 Fr. A. Durand & Fils, Paris.

A. Michaelis, op. 39: Wer nie sein Brot mit Tränen aß 1 M., 4 Stimmen à 25 Pf. A. Priedöhl, Stettin.

M. Bruch, op. 86: Sechs Lieder für gem. Chor. 1. Ackeley, Part. 40 Pf., Stimme 80 Pf. 2. Kleine Maria, Part. 80 Pf., Stimme 80 Pf. 3. Deutscher Frühling, Part. 60 Pf., Stimmen 80 Pf. 4. Geh, wo Ruhm dir winket, Part. 60 Pf., Stimmen 1 M. 60 Pf. 5. Im Moseltal, Part. 60 Pf., Stimmen 80 Pf. 6. Weit über dem Meere, Part. 40 Pf., Stimmen 1 M. Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.

Bücher.

Dorsau van Reysschoot: Thematische, rhythmische und metrische Analyse der Symphonien Beethovens 6 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sachs: Kains Schuld und ihre Sühne. Ph. L. Jung, München.

Roese: Lebende Spinnstubenlieder br. 4 M., gebd. 5 M. Deutsche Landbuchhandlg., G. m. b. H., Berlin.

M. Hehemann: Max Reger, br. 3 M. R. Piper & Co., München.

B. Pulvermacher: Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung. C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Barth: Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme 15 M. Georg Thieme, Leipzig.

Junk: Gralsage und Graldichtung des Mittelalters. Alfred Hölder, Wien.

Bruckmanns Almanach für das Jahr 1912 50 Pf. F. Bruckmann, A.-G., München.

G. Servières: Emanuel Chabrier 1841/1894. Librairie Félix Alcan, Paris.

Joh. Schreyer: Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Br. 5 M., gebd. 6 M. Carl Merseburger, Leipzig.

— Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie und der Elementarkomposition 2 M. 50 Pf. Carl Merseburger, Leipzig.

Karl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners. Bd. VI 1877/83. Br. 12 M., Leinw. 14 M., Halbfrz 15 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Herm. Fischer: Bildung des gedeckten Gesangstones. Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt, G. m. b. H., München.
Ad. Meyer: Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels. Bd. I 3 M. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Zeitschriften.

Janus: Münchner Halbmonatsschrift für Literatur, Kultur, Kritik. à Heft 50 Pf. Janus Verlag, G. m. b. H., München.

Dur und Moll

— *Mein Garderobier und andere Landsleute.* Unter diesem Kennwort erzählt der berühmte Wiener Tenorist *Leo Slezak* den „Münchn. Neuest. Nachr." folgende Schnurren: Ich kenne viele „Landsleute meinige" in Wien. Mein Garderobier heißt Franz Schweiner, ist aus Kwassitz in Mähren und seit 45 Jahren in Wien. Er kleidet seit 32 Jahren in der Hofoper alle Tenoristen an und ist seit zehn Jahren mein Faktotum. Das Tschechische hat er verlernt, das Deutsche nicht erlernt und so spricht er infolgedessen ein Idiom, daß man glaubt, er mache Witze. Ich bringe eine große neue Flasche Eau de Cologne in die Garderobe und übergebe sie ihm, indem ich scherzhaft sage: „Franz, daß du mir nicht die Hälfte stiehlst und Wasser nachfüllst!" Prompt antwortet er: „Dos geht nit, bitte; ich hab' das schon nämlich probiert beim Herrn von Van Dyk; aber da ist es weiß geworden, so wie a Millich, bitte — nämlich!" — Ich singe das erstemal in der Wiener Hofoper den Florestan in „Fidelio". Ich bin sehr aufgeregt, schminke mich zwei Stunden, um ja nur recht erbarmungswürdig und verhungert auszusehen. Wie ich fertig kostümiert bin, frage ich: „Franz, wie sehe ich aus?" — „Ausg'fressen, Herr Kammersänger, bitte!" Die Stimmung für den „Fidelio" war beim Teufel. — Als ich von meinem Sommerurlaub nach Wien zurückkehrte, begrüßte mich Franz auf das herzlichste, nahm mich bei beiden Händen und sagte: „Also, nämlich Herr Kammersänger, der liebe Gott soll Ihnen lange Gesundheit geben und Sie sollen's noch viele Jahre mit diese liebliche Art und Weise bei uns an die Wiener Hofoper leben, wachsen und was man also so sagt, bitte, nämlich gedeihen, und viele Glick soll Ihnen bliehen nämlich immerwährend, bitte." — Da fragte ich ihn: „Was gratulierst du mir denn, weshalb denn?" — Und da sagte er: „Also Sie haben's doch nämlich die zehnjährige Jubelium, das ist also, weil Sie, was man so

sagt, ein erster Künstler an der Wiener Hofoper sein tun.“ — Ich bedankte mich, schüttelte ihm die Hände und wir trennten uns. Den nächsten Tag begegne ich ihm und er wiederholt dieselbe Litanei in noch eindrucksvollerer Weise. Ich dankte wieder und ging. Dies wiederholte sich noch zweimal. Beim fünften Male wurde ich schon ganz nervös und sagte ihm: „Du Pferd, du blechernes, du willst mich wohl zum Narren halten! Jetzt gratulierst du mir schon zum fünften Male!“ — Da sagte er mir: „Na, hab'ns mir vielleicht schonwas geben?“ — Jetzt verstand ich, gab ihm zehn Kronen und er sagte: „So, jetzt gratulier' ich Ihne nicht mehr.“ — Ich bekam vom König von Italien einen Orden und ging in Wien zur italienischen Botschaft, um mich dafür zu bedanken. In der Toreinfahrt steht ein mit der italienischen Trikolore geschmückter, rabenschwarzer Portier, Typus: Vollblut-Sizilianer. In meinem besten Italienisch frage ich, respektvoll den Hut ziehend: „Prego volete dirmi, se il signor l'ambassadore a casa?“ Der Mann erwiderte meinen Gruß herablassend, machte eine Pause und sagte ernst: „Also mit mir missen S' deitsch reden, ich bin nämlich an Hiesige!“ Ich fragte nun deutsch, ob der Herzog von Avarna empfängt; er antwortete: „Jetzt, mein Liebe, is e beim Frühstuck, abe in ane halbe Stund ise zum sprechen.“ „Ich habe geglaubt, Sie sind ein Italiener!“ Ganz vertraulich, aber wichtig, sagte er: „Ka Spur, wir sind hier bei diesen Botschaft lauter Behm; nur der Herzog spricht ein wenig Italienisch.“

— *Zur Notenschriftreform.* Es gibt nichts Neues unter der Sonne! Das in Heft 22 des vorigen Jahrgangs der „N.M.-Z.“ beschriebene Notensystem von G. Neuhaus ist bereits 1884 in „The Magazine of Music“ (34 Paternoster Row, London E. C.) bekannt gegeben worden. Die Zeitschrift wurde zwecks Einführung dieses Systems gegründet, ließ es aber als uneinführbar nach kurzer Zeit fallen. *F. E.*

— *Ein neuer Strauß.* Wir lesen in den „Signalen“: Rich. Strauß probiert in den Heidelberger Festtagen mit dem Orchester die beiden Episoden aus Lenaus Faust. Eine mephistophelische Stelle in den Cellos kommt ihm nicht zu Dank heraus. „So geht das nicht,“ sagt er zu den Musikern, „das muß förmlich unmoralisch klingen, trotzdem es nicht von mir ist, sondern von dem heiligen Franciscus.“ „Dem Großvater Siegfrieds“, hätte er noch hinzufügen können. —

Neue Klaviermusik

Fritz von Bose

Zwölf Etüden für Vorgeschrittene

(als Vorbereitung zu klassisch. u. modern. Meisterwerken)
für

Pianoforte

Op. 5 **Heft 1, 2 à M. 2,50.**

Die vorliegenden Studien, von denen jede einzelne ihren besonderen technischen Zweck hat, werden vielleicht manchen Lehrenden und Lernenden willkommen sein als Ergänzung der wertvollen Unterrichtswerke von Clementi (Gradus ad Parnassum), Moscheles (Op. 70) und anderer, ebenso als Vorbereitung zu Chopin's Etüden (denen einige der vorliegenden an Schwierigkeiten nahekommen) sowie anderen Meisterwerken.

Die famosen Etüden von Bose habe ich bereits an der k. k. Akademie für Musik eingeführt.

Wien. **Louis Thern.**

Verlag von

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

St. Petersburg — Moskau — Riga.

Allgemeine Geschichte d. Musik

von **Dr. Richard Batka**

= mit reichem Bilderschmuck und Notenbeispielen. =

I. Band in Lexikon-Format in Leinw. geb. 5 M.
II. „ „ „ „ 6 „

(Bei direkter Zusendung für einen oder zwei Bände 50 Pf. Porto.)

Nach den neuesten Forschungen in gemeinverständlicher Weise bearbeitet, ist Batkas Musikgeschichte ein Studien- und Orientierungswerk allerersten Ranges, durch das die Literatur um einen wertvollen Schatz bereichert wird. Die zahlreichen Abbildungen und Notenbeispiele — annähernd 350 — erhöhen das Verständnis ganz außerordentlich und ergänzen den Text auf die bestmögliche Art.

Während der erste Band die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis zum Mittelalter behandelt, führt sie der zweite Band bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die in flüssigem Stil gehaltene Darstellung vermeidet es, den Leser durch eine zu große Menge von Namen und Zahlen zu verwirren, bietet aber eine Fundgrube neuer, interessanter Daten, die man in anderen Nachschlagewerken vergebens suchen würde.

Leinwanddecken zu Band I und II zum Preise von je M. 1.10 (bei direkter Zusendung einschließlich Porto je M. 1.30) sowie **fehlende Bogen** zu Band I und II zum Preise von 20 Pf. pro Bogen werden jederzeit nachgeliefert.

Band III erscheint in regelmäßigen Fortsetzungen als Gratisbeilage zur „Neuen Musik-Zeitung".

Das Werk ist zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie vom Verlag

Carl Grüninger in Stuttgart.

Ein wertvolles Geschenk

für den Musikfreund, für all die vielen Verehrer der Griegschen Tonkunst, wie für die Freunde der Hausmusik überhaupt, ist die im Verlage von **Carl Grüninger** in **Stuttgart** erschienene Biographie:

Edvard Grieg

von **Henry T. Finck.**

Aus dem Englischen übertragen, mit vielen Erläuterungen und einem Nachtrag versehen von **Arthur Laser.**

XIII und 204 Seiten, gr. 8°, mit 17 Bildern in Kunstdruck.

Preis: brosch. Mk. 3.—, in Leinen geb. Mk. 4.—.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen.

Musikal. Kunstausdrücke von Fr. Litterscheid. Origin. brosch. 30 Pf. Carl Grüninger, Stuttgart

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Berlin—Groß-Lichterfelde



Die schönste

Weihnachtsfreude für Kinder

ist eine Aufführung der Kinder-Sinfonie

„Weihnachtsmusik" von Anna Kruse.

Für Kinderinstrumente, Kinderchor, Klavier und Deklamation. Preis 2 Mark

Diese reizende, ganz leichte Kinder-Sinfonie, bei der auch kleinere Kinder mitwirken können, ist eine musikalische Darstellung des Lebens und Treibens am Heiligen Abend in vier kurzen, durch Deklamation verbundenen Sätzen: 1. **Choral** (mit Gesang), 2. **Marsch** (Umzug um den Christbaum), 3. **Hirtenlied** (an der Krippe des Christkindleins), 4. **Gute Nacht** (wie die Kinder zu Bett sollen).

Karl Reinecke, Weihnachtslied

„Es senkt sich hehr und leise die heil'ge Nacht herab"

Für 1 Singstimme mit Klavier oder Harmonium. Hoch und tief, Preis je 1 Mark.

Zu haben in Parfümerie-, Drogen- u. Friseurgeschäften.



Goldene Medaille Paris 1900. Gr. Preis St. Louis 1904

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

.....

☞ **Und wiederum „an Viele"!** Recht oft kommen Anfragen, denen man den gekränkten Ton anmerkt, und in denen Beschwerde geführt wird, daß die Redaktion nicht sofort eine Frage beantwortet. Fast immer stellt es sich dann heraus, daß die Anfrager den **Redaktionsschluß übersehen** haben, der in jedem Heft angegeben ist (bei den „Kompositionen" im Briefkasten noch extra). Wenn also z. B. am 2. Dezember Redaktionsschluß für Heft 6 ist, und ein Abonnent schickt an diesem Tage erst seinen Brief an uns ab, so kann die Antwort natürlich erst in Heft 7 gegeben werden. Was bei einiger Aufmerksamkeit wohl von selber erkannt werden könnte!

K. B. Nein, um Gottes willen, das ist zu viel verlangt. Wir sollen Ihnen über die Ausführung einiger Triller, die im — „Gebet einer Jungfrau" vorkommen, raten? Lebt und betet denn diese Jungfrau immer noch, und wieviel Lenze zählt sie, die doch längst eine „alte Jungfrau" geworden sein muß? Lieber, verehrter Herr, werfen Sie diesen musikalischen Schund in den Ofen. Kennen Sie nicht die ungezählten Witze aus den Fliegenden Blättern über das Stück? Z. B. Der trostlose Familienvater, dem schon in der vierten Wohnung gekündigt wird, weil seine Tochter das Gebet einer Jungfrau übt? Wenn es wenigstens die Klosterglocken gewesen wären. Aber das Gebet — nein! — Ihre anderen Anfragen haben sich erledigt. Sonst gerne zu Diensten!

E. F. Ihr Brief ist charakteristisch. Das ist der Leidensweg der unbekannten Künstler. Sie schicken Ihre Oper ein, bekommen keine Antwort, kein Mensch interessiert sich für Sie. Ja, verehrter Herr, auch beim besten Willen ist das nicht möglich. Die einen sind überschwemmt mit Angeboten, und die Theaterdirektoren sehen nach den großen Städten, was dort zieht. Vor allem ist es heute die Operette! Wenn Sie sich eventuell gedulden können, so senden Sie uns mal zunächst eines Ihrer Textbücher ein. Es muß schon sehr gut sein, wenn überhaupt einige Aussicht auf Annahme der Oper bestehen soll. Sonst können wir Ihnen nur den Rat geben, Verbindungen zu suchen, vielleicht mal persönlich bei einem Direktor vorzusprechen.

Lehrer M. in St. Wir bitten um Ihre nähere Adresse.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 30. November.)

G. i. G. Zwei gediegene Vertonungen. Die beweglichen, selbständig dahinfließenden Begleitsätze sind dem feinen Humor der Textworte trefflich angepaßt.

Theo-Bayreuth. Ihre Idylle hat den Charakter des Sicilianos. Die Durchführung des Motivs ist nicht ganz geglückt; sie läßt das hiezu erforderliche Geschick vermissen. Besser spricht Ihre Gavotte an. Sie sollten sich unter die Führung einer Lehrkraft stellen.

F. 1907. Ihre Orgelfuge hat wohl ein Thema, ja sogar ein Kontrasubjekt dazu, aber die Durchführung ist matt und oberflächlich, denn es fehlt Ihnen an der nötigen kontrapunktischen Vorübung. Studieren Sie die Bachschen Inventionen und versuchen Sie etwas Aehnliches zu schreiben. Die paar Schlußtakte mit den blinden Engführungen vermögen nach dem langen Aufenthalt in der Dominanttonart die Haupttonart nicht mehr zur wünschenswerten Geltung zu bringen.

B. S., B. Die punktierten Achtel Ihrer „Heimkehr" stünden besser im Auftakt. Auch „Schlafendes Dorf" ist metrisch in einigen Takten inkorrekt. Einige orthographische Schnitzer finden Sie angemerkt. Betreffs der genannten Komponisten müssen wir Sie auf den Musikerkalender verweisen.

A. R., Pl. Für die schönen Textworte des Gedichtes „Fromm" müßte durch eine gewähltere melodische Plastik noch ein intensiverer Ausdruck zu erreichen sein. Das Begleitmotiv spricht mehr an. Weniger harmonische Kontraste wäre besser.

Unserem heutigen Hefte liegen Prospekte der Firmen **Bauer & Cie., Berlin,** und **Steingräber Verlag, Leipzig,** bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Eingesandt.

— *Zur Desinfektion der Mund- und Rachenhöhle.* In der rauhen Jahreszeit ist die Gefahr der Erkältung und die Aufnahmefähigkeit für die Bakterien der sogen. Erkältungskrankheiten am größten. Als Schutz vor Ansteckung bewähren sich die Formamint-Tabletten der Firma Bauer & Co., Berlin. Sie machen beim Aufsaugen im Munde den Speichel zum Desinfektionsmittel, das in alle Fältchen der Schleimhäute eindringt und die dorthin gelangten Krankheitskeime vernichtet. Wir verweisen ausdrücklich auf den dem heutigen Hefte beiliegenden Prospekt.

Kunst und Unterricht
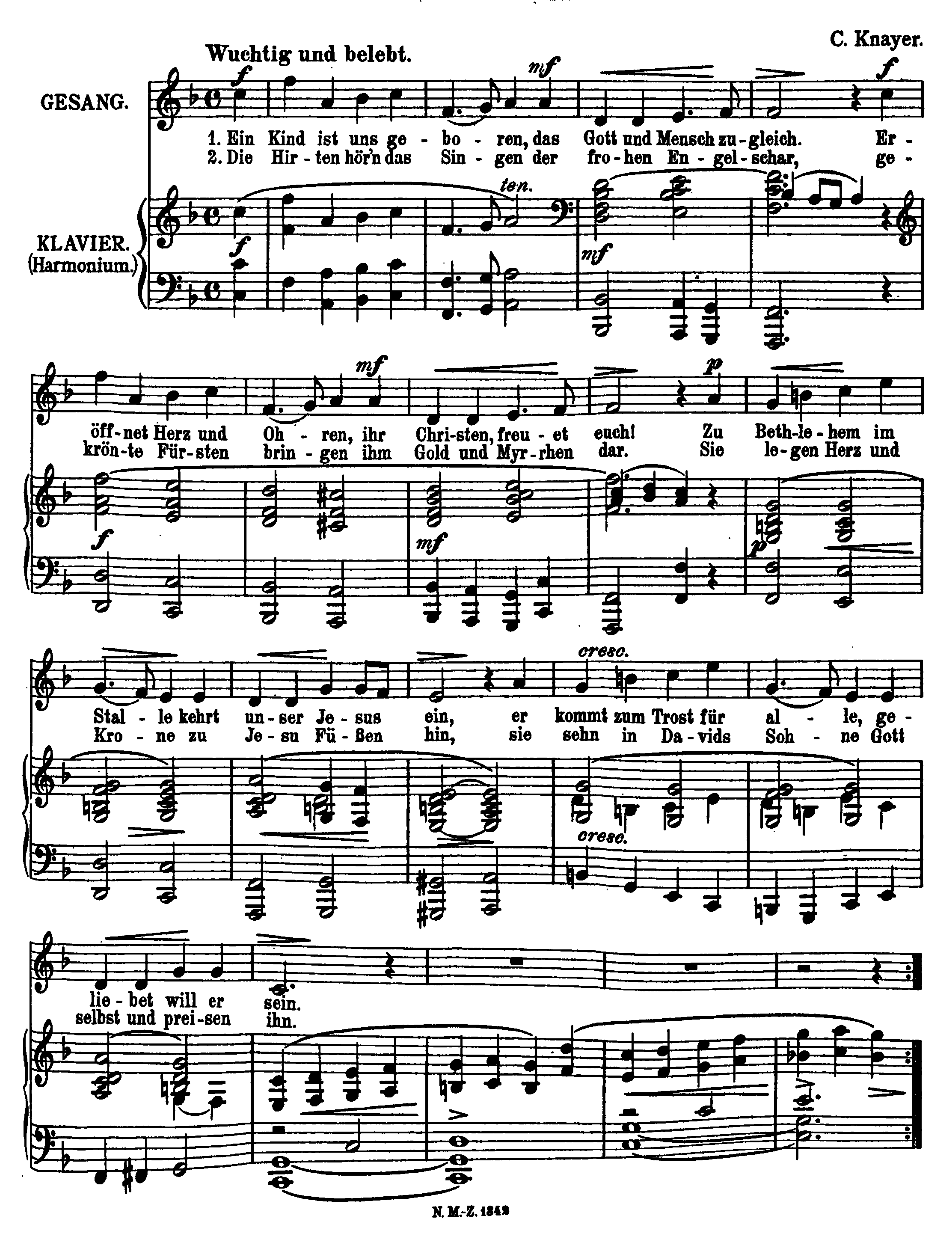




Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
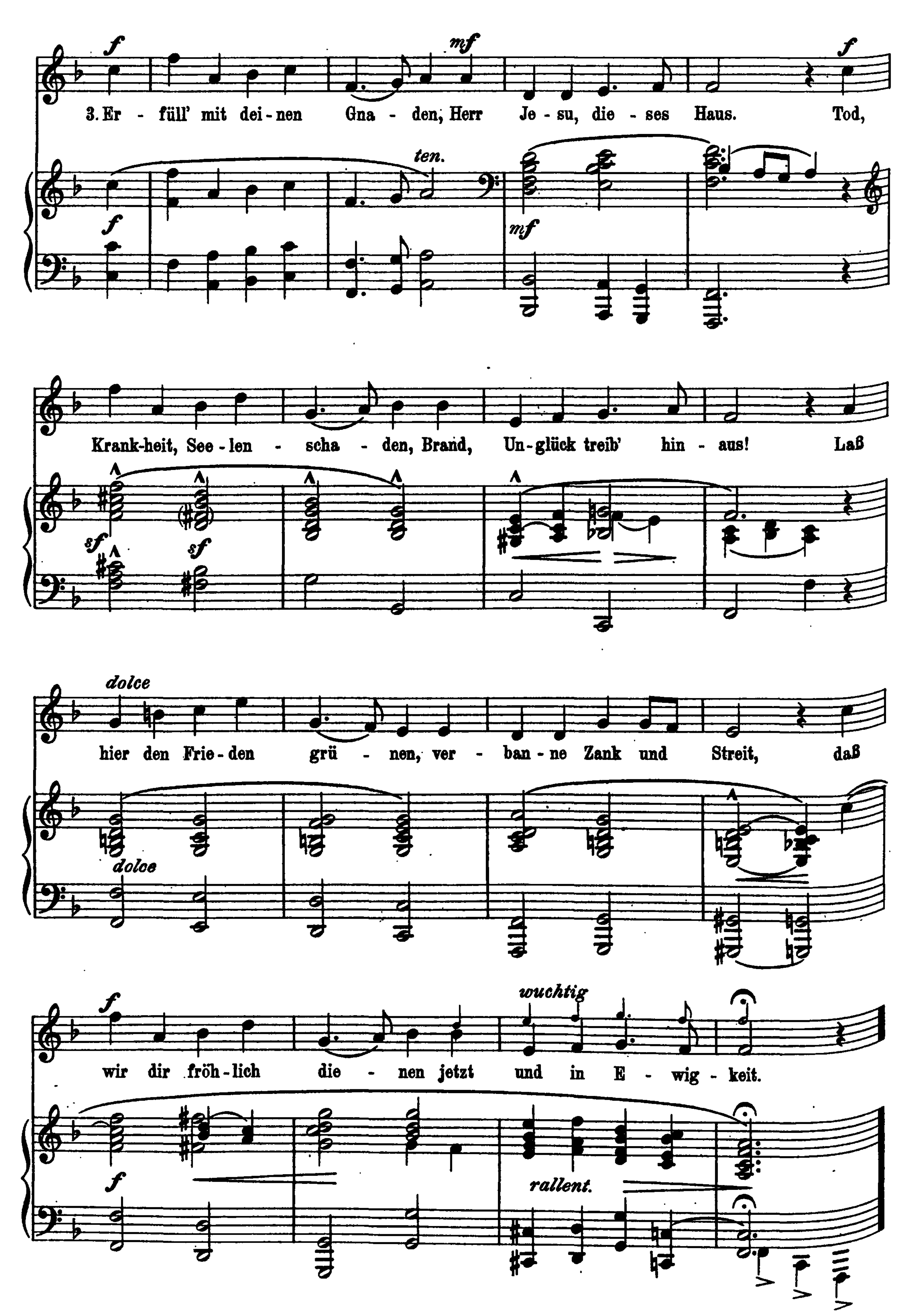
XXXIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„EIN KIND IST UNS GEBOREN."
Weihnachtslied.

Für mittlere Stimme.

C. Knayer.
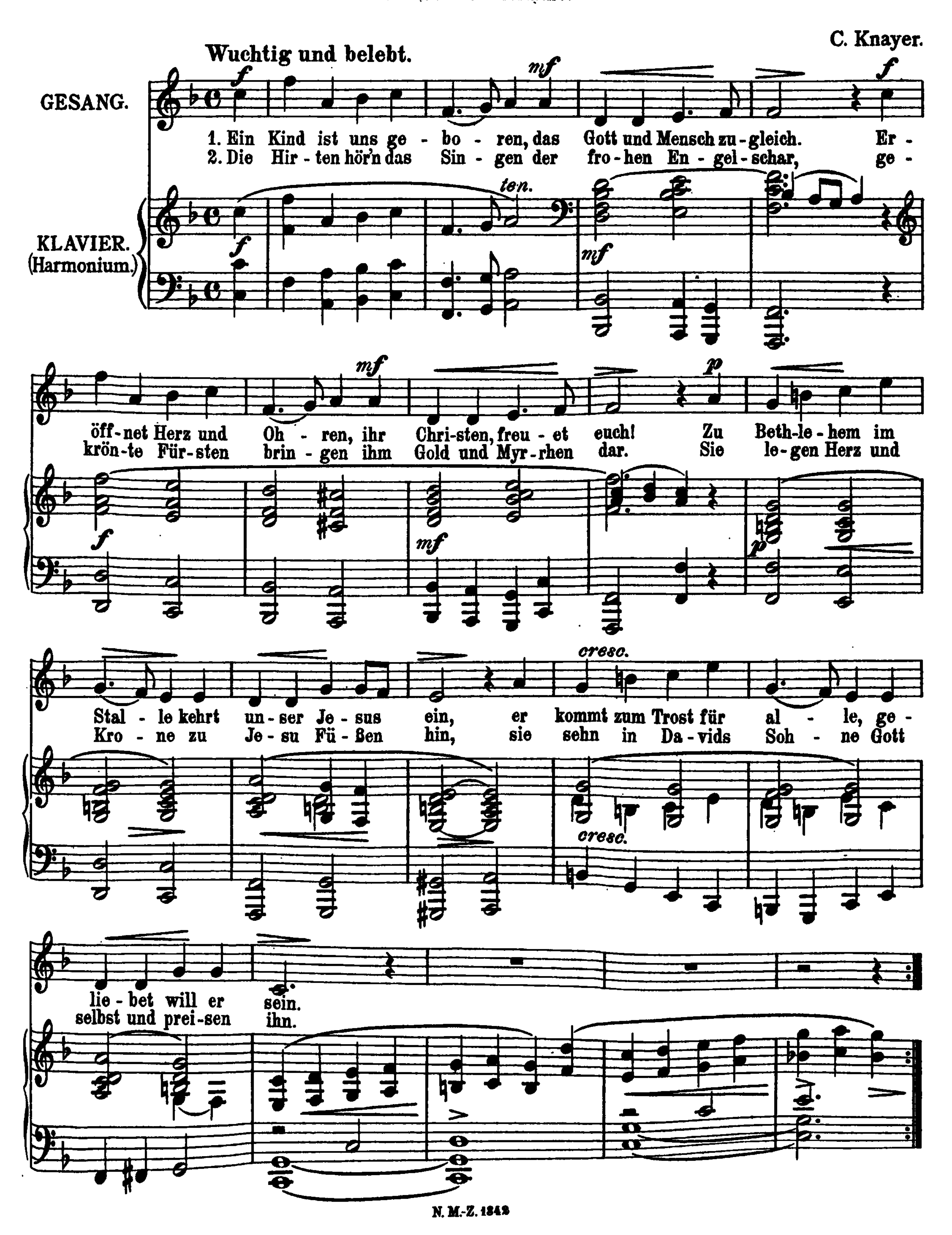



f
mf
f
3. Er - füll' mit dei - nen Gna - den, Herr Je - su, die - ses Haus. Tod,
ten.
f
mf
Krank-heit, See - len - scha - den, Brand, Un - glück treib' hin - aus! Laß
sf
sf
dolce
hier den Frie - den grü - nen, ver - ban - ne Zank und Streit, daß
dolce
f
wuchtig
wir dir fröh - lich die - nen jetzt und in E - wig - keit.
f
rallent.
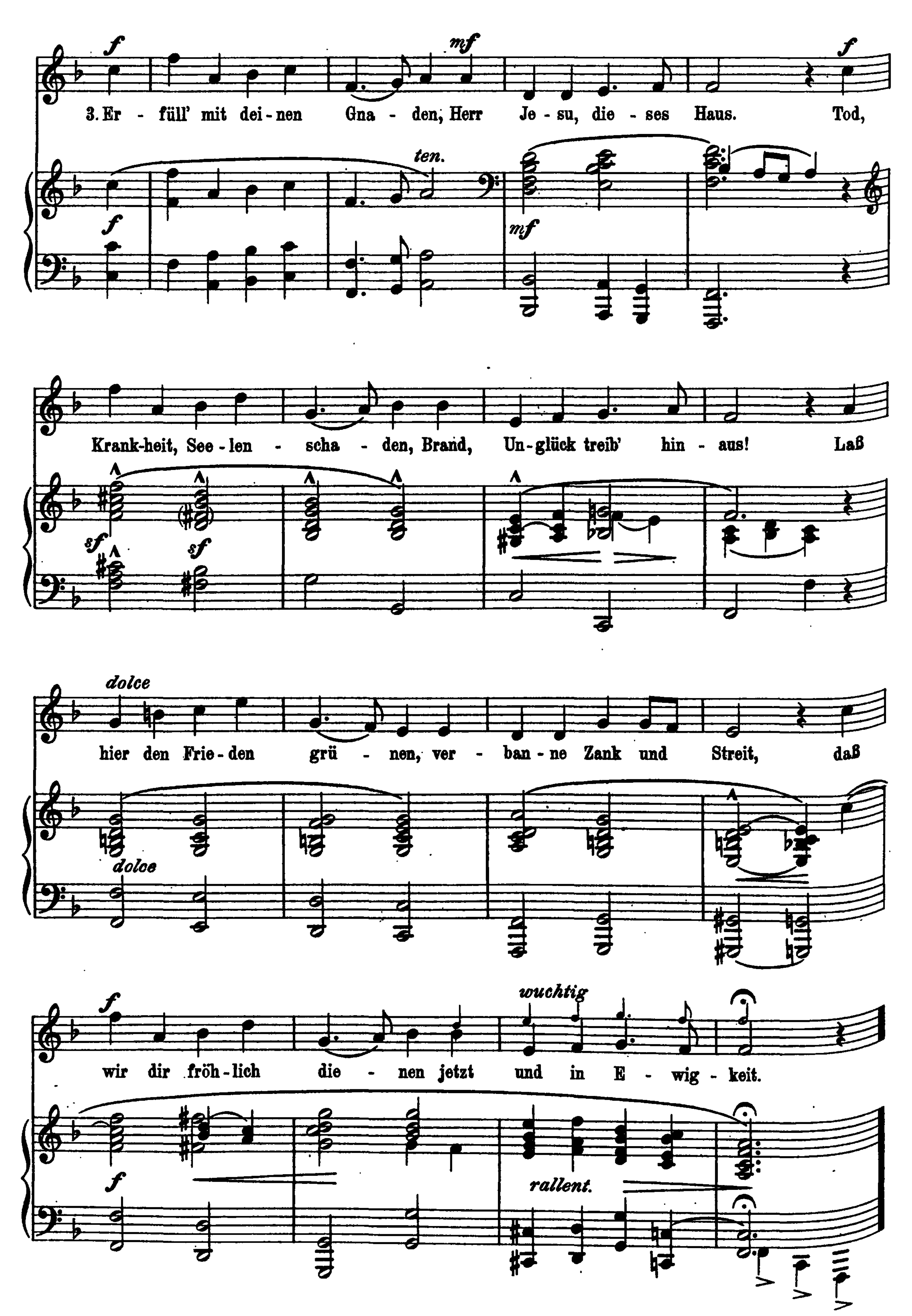
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„EIN KIND IST UNS GEBOREN."
Weihnachtslied.

Für mittlere Stimme.

C. Knayer.




f
mf
3. Er - füll' mit dei - nen Gna - den, Herr Je - su, die - ses Haus. Tod,
ten.
Krank-heit, See - len - scha - den, Brand, Un-glück treib' hin - aus! Laß
sf
dolce
hier den Frie - den grü - nen, ver - ban - ne Zank und Streit, daß
wuchtig
wir dir fröh - lich die - nen jetzt und in E - wig - keit.
rallent.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 7

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Paul Bekker und sein „Beethoven".[1]

DIESMAL kommen Sie mir nicht aus! Das Wagner-Buch konnt' ich von Ihnen nicht haben, da man, wie Sie mit Ihrer übertriebenen Gewissenhaftigkeit meinten, dem Bayreuther Meister in unseren Tagen noch viel zu nahe stünde, um seine Biographie in einer Sphäre geklärter Anschauungen aufbauen zu können. Aber den „Beethoven" müssen Sie schreiben: zur „Appassionata" haben Sie doch wohl hinreichend Distanz? Ein Werk in großem Wurf und Stil. Keine Philologen-Tüftelei, keine Zettel-Klauberei, kein Auslaugen der Unterwäsche des sterblichen Menschen vor tausend indiskreten Zuschauern. Auch wieder kein Bukett von flott federnden Feuilletons à la parisienne, in denen man vor dem Witzgefunkel der Pointen die Musik nicht sieht. Ebensowenig einen Popularitäts-Beethoven: behüt Dich Gott, es wär so schön gewesen, wenn Du Dein Gehör nicht eingebüßt und die Gräfin Guicciardi geheiratet hättest! Vielmehr die lang ersehnte Gabe für warmherzige Kunstfreunde, die mit dem musikalischen Handwerkszeug doch einigermaßen Bescheid wissen, in ihrer Allgemeinbildung berechtigten Zeitansprüchen Genüge tun, das Gewöhnliche wie das Ungemeine unter psychologischen Gesichtspunkten betrachten und den Reiz und die Kraft einer subjektiv eindringlichen Darstellung in Zustimmung und Widerspruch zu würdigen verstehen! Was red' ich denn da viel — — eine Biographie, derart angelegt und durchgeführt, wie Sie mir das letzthin entwickelten! Also, Sie müssen! Sie müssen, weil Sie schreiben können: das ist die Hauptsache!" „Bedauere sehr — das Wort Muß steht nicht in meinem Lexikon. Davon ganz abgesehen: Ihren „Beethoven" wird ein Anderer ausgestalten. Einer der jünger ist als ich. Wer einen Felsblock wälzen will, der muß noch straffe Muskeln haben. Dazu wird's einer sein, der sein Gemäuer fester fügt als ich — meinesteils hatte ich von jeher zu viel für's Theater zu zimmern. Ich kenne so Jemanden." „Treten Sie sich nicht zu nahe! Aber wen meinen Sie denn? X. in Wien oder Y. in Leipzig?" „Ach nein; der eine wäre zuviel, der andere zu wenig Musiker für die Aufgabe. Beide haben überdies weder Treitschke noch Mommsen gelesen und kennen von Nietzsche höchstens den ‚Fall Wagner'." „Wie heißt Ihr Mann?" „Paul Bekker." „Mir noch nicht vorgestellt! Wo lebt dieser Bekker? Wie sieht er aus? Was hat er gemacht?" „Er haust hier in Berlin und rezensiert für irgend ein mittelparteiliches Schaukelblättchen. Erscheinung: nicht gerade imponierend. Er wächst aber, wenn er sich ärgert, und er ärgert sich oft mit Recht, da er um Vieles besser Bescheid weiß als Andere. Nase: lang, sehr spitz, durchbohrend. Blick: etwas spöttisch, etwas verträumt. Besondere Kennzeichen: er ist Künstler, der den goldenen Boden des soliden Orchesterhandwerks unter sich hat, und er lebt und schafft als freier Denker, ganz ohne Universitätsdressur. Er schrieb an mich und ließ sich Einiges raten. Dann besuchte er mich. In der ersten Gesprächsminute stellte er allerhand Uebereinstimmungen zwischen unseren Ansichten fest; in der zweiten krakehlte er mich an. Dies ging in hübscher Abwechslung ungefähr eine Stunde lang fort. Danach waren wir Freunde." „Wie alt ist er?" „Noch in den Zwanzigen." „Und in diesen Jüngling soll ich Tausende von Mark hineinstecken? Sind Sie des Teufels?" „Bitte bleiben wir höflich! Dieser Jüngling hat das Zeug dazu, der Führer der Berliner Musikkritik zu werden — wenn anders ihn gescheite Leute nicht der Reichshauptstadt entführen." „Sie üben sich also auch auf dem Gebiete der Kritik als Talentfinder?" „Zuerst entdeckte ich Komponisten, dann Rezensenten. Wenn's Glück gut ist, bringe ich vielleicht gar noch einen begabten Verleger an die Oeffentlichkeit."

Natürlich ließ ich nicht locker: ich wußte, was ich wollte. Aber es dauerte über ein Jahr, bis zwischen Paul Bekker und Richard Schuster, einer zufällig in Europa geborenen Amerikanerseele, der entscheidende Verspruch getan wurde. Schuster lohnte mir das, wie alles andere, was er mir verdankt, nach der Art von Männern seiner Gemütsanlage. In der Tat: von dem niederdrückenden Gefühl, Jemandem gar zu sehr verpflichtet zu sein, muß man auf irgend eine Weise loskommen. Gleichviel: Bekkers „Beethoven" liegt jetzt fertig vor. Nicht als ein, vielmehr als das Beethoven-Buch, wie wir es bisher noch nicht besaßen, wie es auch schwerlich so bald wieder geschrieben werden wird, geschrieben werden kann. Denn die vom gewaltigsten Genius der Symphonie ausgegangene Wirkungsmacht ist jetzt auf ihrem Gipfel angelangt. Und gerade in der Zeit seiner größten Eindruckskraft erfaßt man das Schaffen eines hochragenden Künstlers am besten. Beethoven wird bei späteren Geschlechtern in keinem geringeren Ansehen stehen. Doch sein Einfluß muß allmälig wieder

[1] *Beethoven.* Von *Paul Bekker.* [Mit einer tabellarischen Uebersicht von Beethovens Leben, einer solchen von Beethovens Werken, einem Abbildungsteil und Register.] Verlegt bei *Schuster & Loeffler,* Berlin und Leipzig, 1911. Die in diesem Hefte reproduzierten Bilder sind mit Bewilligung des Verlags dem neuen Beethoven-Buch entnommen.

nachlassen. Am Horizonte schwebt ein neues Freiheitsideal auf, nicht unwesentlich verschieden von dem, das der Meister der „Eroica" und der „C moll" in sich sog und der Welt in dichterisch verklärter Wiedergeburt zum kostbaren Gemeinbesitz schenkte. Aischylos, Michelangelo, Beethoven behaupten ihren Ruhm in alle Ewigkeit. Aber der Weg, den der Gott ging, verschleiert sich allgemach den Blicken der Erdgeborenen.

Zu glücklicher Stunde kam der richtige Mann an's rechte Werk.

Ein Werk, nicht frei von kleinen Mängeln. Es sind Rauheiten, Akzentfehler, Gleichgewichts-Verschiebungen darin, die ihm einer im Einzelnen ankreiden mag, dem peinliches Registrieren behagt — die mich, unmaßgeblich, freuen, weil sie beweisen, was für ein famoser Temperamentsmensch und Poet, ja Romantiker dieser kleine grätige Berliner ist. In Parenthese: vergessen wir nicht, daß auch Busch und Baum, zwischen denen die Elfen der Sommernachtstraum-Musik hervorhuschten, im Berliner Westen von anno dazumal standen. Nun das unantastbare, bedeutsam starke Aktivum. In Paul Bekkers „Beethoven" stehen Abschnitte wie die von der „Poetischen Idee", von den Symphonien, von den dramatischen und den Konzert-Ouverturen, die mit ihrer prachtvoll auflichtenden Dialektik keiner von uns allen, die wir heute zur Zufriedenheit oder mit bedingter Zustimmung der heiligen Cäcilia die Feder führen, auch nur annähernd so hätte anlegen und steigern können, wie es ihm gelang. Da ist alles in bestem historischen Verstande erfaßt, vom nachfühlenden Musiker wie vom ruhig abwägenden Philosophen restlos durchdrungen, klar, knapp und doch in feinster Abrundung des Ausdrucks gegeben. Wer das vermag, der hat heute in seinem Wirkungsbereiche das Heft in der Hand. Gestehen Sie das nur ruhig zu, liebe Kollegen! Tun Sie es nicht, so hockt Ihnen der grüne oder blasse Neid im Nacken. Wird Bekker sich auf diesem Ehrenposten behaupten? Das dürfte von Verschiedenem abhängen. Unter Anderem davon, ob er uns über das Musikdrama soviel Eigenes zu sagen hat, wie über die Symphonie. Des ferneren: ob es ihm ein gütiges Geschick ersparen wird, über Kunst zu viel schreiben zu müssen. Denn das „Schreiben über Musik" ist der Tod innerlichen Nachschaffens. Endlich: ob unser Verfasser sich auch fernerhin die Gabe erhält, sogar Verleger mit Humor zu nehmen.

* * *

Der Held — das Werk des Helden. Dies die sinngemäße Einteilung des Buches. Zuerst ein gedrungenes Allegro eroico, mit dem Titel: „Sein Lebensgang". Dann eine Reihe von Gruppenbildern in kulturhistorischer Perspektive: „Aus seinen Lebenskreisen". Beethoven, „der Mensch", und seine Umwelt werden mit jeweilig etwas skizzenhafter, aber schlagkräftiger Technik abgeschildert. Der scharfumreißende Kontur liegt dem Verfasser besser als das Malerische in vermittelnden Licht- und Schattentönungen. In seiner Art gibt er Vortreffliches. Vom schriftstellerischen Arbeiten auf höherer Stufe läßt sich Aehnliches sagen wie vom künstlerischen. Wer unter dem Zeichen vorwiegend linearer Darstellung geboren ist, soll seiner Natur mit zusammengequälter Koloristik keine Gewalt antun. Und umgekehrt. Nur an ganz wenigen Stellen macht sich in einigem Eckigen und Herben der einzige, ach so beneidenswerte Fehler Bekkers geltend: seine Jugend. So, wenn er von Beethovens Beziehungen zu den Frauen spricht. Den Mann mit seinem ausgearbeiteten Muskel- und Verstandessystem mag man im Freilicht aufnehmen; die fließende Grazie der Frau wirkt besser im Helldunkel.

Es folgt der Hauptteil: die Biographie der Schöpfungen — der Sonaten, Symphonien, Kammermusik-Werke, Chorkompositionen. Zwischen hinein die der Partituren, in denen sich der keusch idealistische Tondichter dem geschminkten Allerweltswesen Theater mit einer gewissen Scheu, mit vornehm zurückhaltendem Werben nähert. Biographie, sag' ich; nicht Analyse. Aus den Kettengliedern der, bei souveräner Beherrschung des Gesamtstoffes, mit immer neuen Verschlingungen und Verflechtungen unauffällig ineinander übergeleiteten Sonderbiographien der Werke setzt sich die Biographie des weltumspannenden Musikers zusammen. Das ist das ganz Neue und das Außerordentliche an Bekkers Buch: er läßt es uns erleben, wie die Psyche Beethovens jedwede Tondichtung empfing und sie im Widerstreit wie im Zusammenklingen freudiger und schmerzlicher Affekte gebar. Dabei kein Herumklügeln, auch kein unlauteres Spüren in zarten Heimlichkeiten. Nichts mehr und nichts weniger als ein aufhellendes Hineinleuchten ins unterirdische Getriebe der Werkstatt des Schaffenden. Das verborgenste Fältchen im psychologischen Geäder wird sichtbar. Und diese Arbeit vollzieht sich in vollkommener, ruhig heiterer Freiheit künstlerischen Schauens. Schier an Rembrandts „Anatomie" muß ich denken, wo in den Blick des Lehrenden etwas Divinatorisches gebannt ist, wo der Auflösende zum Gestaltenden wird.

Noch nicht ganz auf der Höhe solch bedeutender Darstellungskunst steht — für mein Empfinden — das dem „Fidelio" gewidmete Kapitel. Weil Bekker, um es mit einem Worte zu sagen, noch nicht genug Wagnerianer ist. Freilich erfaßte er die Bedingungen, unter denen Beethovens einzige Oper ins Leben trat, bereits ungleich schärfer als irgend Jemand vor ihm. Und doch muß und wird er diese Sonderaufgabe in Zukunft noch besser bewältigen. Daß wir uns recht verstehen: Bekker weiß, daß mir der kleinhirnige, öfters an der Drehkrankheit leidende Feld- und Wiesen-Wagnerianer ebenso ein Greuel ist als ihm. Auch als Grauhaariger schwärme ich für Wagners Beethoven-Schrift, und die Wagnerischen Auslegungen der Coriolan-Ouverture und des Cis moll-Quartetts gewähren mir nach wie vor hohen ästhetischen Genuß. Aber es ist in meinen Augen ein Vorzug, wenn sich ein zur Selbständigkeit Berufener nicht an sie klammert. Denn sie sind nichts anderes als wundersame freie Fantasien über das Werk eines brüderlichen Genius. Schärfer formuliert: Bekker ist noch nicht genug Bayreuther. Will sagen: er dünkt mir noch zu viel kritisch gespannter Beobachter vor der Rampe, er lebt mir noch nicht genug unter den Handelnden auf der Szene. Oder: er hat den rechten Ausgleich zwischen Hören und Schauen noch nicht ganz gewonnen. Doch er befindet sich auf dem richtigen Wege dazu. Er kaut noch an theoretischer Dramaturgie; der stille Mitregisseur zuckt ihm noch nicht genügend in den Fingerspitzen. Daß Ihr's nur wißt: Bayreuth ist ultrapraktisches Theater. Weil es im Festspielhause nur zweierlei Zuschauer geben kann: schlafende oder szenisch mitarbeitende. Der mehr oder minder objektive Zergliederer sieht sich ausgeschaltet. Soviel ich weiß, ist Bekker verheiratet. Es hat also nicht die mindeste Gefahr für ihn, sich ein paar mal zwischen den zweiten und dritten Kulissenbogen zu stellen, und von dort aus die Entwicklung einiger Opern zu studieren. —

In einem Schlußteil oder Anhang des Buches stellt sich der Verleger mit zwei gehäuften Händen von Illustrationsmaterial ein. Es sei ihm gedankt, daß er im Gedächtnisse behielt, was ich ihm auch einmal sagte: man soll Niemandem ins Wort fallen, auch nicht mit bunten oder schwarz-weißen Farbflecken. Das Durcheinanderwerfen von Prosa — zumal wenn sie gut ist — und von Pinsel- oder Grabstichelwerk dünkt mich verdrießlich. Ich will Einheitlichkeit der Darstellungsmittel, ich will kein Kreuzfeuer von Auffassungen. Schreibt Paul Bekker einen „Beethoven", so ist es mir darum zu tun, den Meister durch Bekkers Temperament zu sehen, nicht durch das eines mit Pinsel oder Zeichenstift Porträtierenden. Es wird wohl auch seinen inneren Grund haben, daß mir nie, wenn eine Beethovenische Symphonie an mir vorüberzieht, aus dem Wogen und Schwellen der erregten Fantasie der groteske Mann mit dem unförmlichen Hut, den wulstigen Lippen und den kurzen Beinen auftaucht, sondern eher der

„Pensieroso", auch wohl der „Moses" des Michelangelo, — unter Umständen auch der „Denker" Rodins. Jenseit von Symphoniesaal und Biographie befasse ich mich auch gern mit der ungeachtet der Ueberfülle an Zierrat und des Aufdringlich-Allegorischen doch großartigen Beethoven-Schöpfung Klingers, weil sie ganz freie Nachdichtung ist, weil mich hier vor allem interessiert, interessieren muß, wie sich der Tondichter in der Seele eines innerlich reichen Plastikers spiegelt. Zur ästhetischen Erwägung die praktische. Unbeschadet der gehaltenen Strenge und der sachlichen Breite der Darstellung ist Bekkers „Beethoven" danach angetan, ein vortreffliches Volksbuch zu werden. Aber Volksbücher zum Preise von zwanzig Mark? Man entschließe sich zu einer heilsamen Amputation: das Werk Paul Bekkers für die Reicheren im Geist, das Beethoven-Album für die Vermöglicheren. So kommt Jeder auf seine Rechnung. Und dem Feinfühligen bliebe der Verdruß darüber erspart, hinter einem zur höheren Ehre des Wahrheitsgenius Beethoven geschriebenen Werke die Masken Rossinis und Meyerbeers her lächeln zu sehen.

* * *

Noch einmal: für eine literarisch-künstlerische Gesamtwürdigung Beethovens war die Zeit gekommen. Die Beethoven-Forscher hatten ihre Aufgabe im Wesentlichen gelöst: nun galt es, aus ihrer Arbeit die Summe zu ziehen. Sie legten als Männer der Wissenschaft die historische Stellung des Meisters der Neunten Symphonie und des Cis moll-Quartettes fest, wie es Liszt und Wagner, Hans von Bülow und Josef Joachim als hochragende, intuitiv nachschaffende, sich eine allumfassende Technik aus der Fülle des Könnens zurüstende Musiker taten. Was diese Großen der Interpretation in kongenialem Erleben an Erkenntnissen ernteten, mußte jetzt zusammengefaßt werden — soweit dies mit dem Worte überhaupt geschehen konnte. Denn es mehren sich die Anzeichen dafür, daß wir nach und nach in eine alexandrinische Epoche der Beethoven-Ausdeutung hinübergleiten. Nicht als ob der soeben von Mißgunst, Kleinlichkeit und Rachsucht zum Hades hinabgestoßene herrliche Felix Mottl sich nicht als kerngetreuer, wundersam selbstloser Schüler Hans von Bülows, des besten Beethovenianers, erwiesen hätte. Nicht als ob wir in einem Richard Strauß, in einem Hausegger, bedingt auch in dem mit seltenen Naturgaben ausgerüsteten, aber unzureichend kultivierten Hans Richter noch berufene Beethoven-Dirigenten, in d'Albert und Lamond noch berufene Beethoven-Spieler vor uns sähen. Doch andere und wahrlich nicht die schlechtesten Musiker unserer Tage wissen zwischen Aus- und Unterlegen kaum mehr zu unterscheiden. Hier steckt ein vom Wahn buchstabengerechter Objektivität ergriffener Kapellmeister sein Temperament in die Tasche und krümmt sich zum Schulmeister zurück; dort entartet ein nachdenklicher Pianist zum Geistreichler. Die Schuld daran trägt keineswegs unsere vielverleumdete moderne Musik — sie ist für unsere Entwicklungsperiode nicht modern-revolutionärer als es die beethovenische für den Ausgang des achtzehnten und den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war. Vielmehr liegt die Ursache darin, daß wir — sei es auch zu unserem aufrichtigen Schmerze — als Menschen, die wir den sozialen, politischen, wirtschaftlichen Forderungen unserer Tage gerecht werden sollen, mit den Idealen der Schillerisch-Beethovenischen Epoche allmälig die Fühlung verlieren, verlieren müssen. Mag uns die neue Zeit nicht sonderlich freuen: wir sind ihr verpflichtet. Es wäre Selbsttäuschung, falsche Romantik, Maskerade, wollten wir die Probleme der Kunst nicht aus dem Leben und Ringen der Gegenwart herausschälen.

Unser Schiff trägt uns vorwärts, durch sturmgepeitschte, wildschäumende Gewässer wie über spiegelnde, sonnenbeschienene Flächen. Noch grüßt unser Blick das Bild der in großen Formen aufstrebenden, vom Abendlicht umflossenen Küste. Bald werden wir uns nur mehr in unserer Fantasie zu ihr zurückträumen können. Das Entschwindende vermag Niemand zu halten. Aber noch lassen sich Stützen sichern, an denen unser Sinnen und Fühlen und das der Nachlebenden sich aufranken dürfen.

So ist denn der Versuch gewagt worden. Und gelungen

Paul Marsop.

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.[1]

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)

WIE ich schon oben sagte, nahm Liszt das Werk „Lyon" in die neue Sammlung nicht auf. Der Meister schrieb dieses Werk in „La Chênaie", dem Landsitze des Dichters und Philosophen Abbé Lammenais in der Nähe von Lyon. Die Lehren Lammenais' gewährten Liszt, dessen schnell entflammender Geist von einer Doktrin zur anderen eilte, ohne die ersehnte Wahrheit zu finden, indem er sich bald den sozialistischen Schriften Ballanches, bald den von tiefem Weltschmerz getränkten Werken Byrons, Senancourts widmete, bald wieder den Saint-Simonistischen Weltanschauungen huldigte, einen tiefen Ruhepunkt. Durch Lammenais wurde Liszt zu seelischem Frieden geleitet.

Während nun Liszt den Frieden von „La Chênaie" ganz in sich aufnahm, war ganz in der Nähe von diesem Landsitz ein furchtbarer Arbeiteraufstand ausgebrochen, da die Unternehmer die Arbeiterbevölkerung auf das ärgste bedrückten und ausbeuteten.

Liszt war empört über diese traurigen Zustände und schuf, sympathisierend mit den Arbeitern, welche sich in hellem Aufstande gegen ihre Unterdrücker wandten, das Werk „Lyon". Das Motto des Werkes, welches dem Abbé Lammenais gewidmet ist, lautete: „Vivre en travaillant ou mourir en combattant".

Es ist schwer zu entscheiden, welche Gründe es gewesen sein mögen, weshalb Liszt dieses Werk 1854 in die neue Sammlung nicht aufnahm.

Die Komposition „Lyon" ist schon eines der bedeutendsten Jugendwerke Liszts, was die Erfindung, die Harmonisation und die technischen Mittel anbelangt. Ich glaube nicht, daß künstlerische Gründe bei der Kassierung des Werkes den Ausschlag gaben.

Vielmehr dürften nach meiner Ansicht es andere Gründe gewesen sein, welche Liszt bestimmten, das Werk beiseite zu lassen. Wahrscheinlich dürfte der Hauptgrund darin bestanden haben, daß Liszt im Jahre 1854 andere soziale Anschauungen hatte, als im Jahre 1834. Wohl strebte er, sogar noch als Greis, an, das Los der Menschen zu bessern, die Armut zu beseitigen, doch sollte dieses alles nur geschehen auf Grund der Lehren, welche das Christentum predigte. Jede gewaltsame, gar mit Blutvergießen belastete Veränderung des sozialen Zustandes war Liszt später tief verhaßt. Auch war er zu der Ueberzeugung durchgedrungen, daß die Menschen nicht gleich sein können. Sein späteres soziales Glaubensbekenntnis dürfte dem Goethes ähnlich gewesen sein.

Liszt mag als reifer Mann manche seiner Jugendphantasien begraben haben. Bekannt ist es, mit welcher Begeisterung Liszt für die Julirevolution schwärmte, so daß er sogar unter dem Eindruck der freiheitlichen Ideen die Symphonie révolutionnaire komponierte, welche aber nie veröffentlicht wurde. Auch diese Symphonie ließ Liszt in der Weimaraner Zeit beiseite und erbaute auf den Themen dieser Symphonie die grandiose symphonische Dichtung „Héroïde funèbre", ein Werk, welches er nun dem Schmerz in allen seinen Erscheinungsarten, von der düstersten Ergebenheit bis zur wildesten Leidenschaft, widmete.

Noch einmal schuf er ein großes Werk, „Les Funérailles", welches er den gefallenen ungarischen Helden der 1848er Revolution widmete. Es war das letzte Werk Liszts, welches Ereignissen, die mit gewaltsamen Umstürzen zusammenhängen, gewidmet war.

Obgleich Liszt in seinen sozialen Anschauungen nicht leicht zu bestimmen war, so glaube ich doch, daß die Fürstin Wittgenstein von großem Einflusse auf ihn war, was das rein katholische Element anbelangt.

Vielleicht war es auch der Wunsch der Fürstin, welche klerikal par excellence war, daß Liszt dieses sozialistische Werk „Lyon" der Vergessenheit preisgab.

[1] Vergleiche das Liszt-Heft (2) dieses Jahrgangs.

Ich lernte die Fürstin Wittgenstein im Winter 1885—86 in Rom, wo ich als Schüler Liszts weilte, kennen. Nach dem Tode des Meisters schrieb ich ihr öfters und zeigte ich ihr auch eines meiner Wiener Konzerte, in welchem ich unter anderen Werken Liszts auch „Les Funerailles“ in Wien zum erstenmal spielte, an. Die Fürstin antwortete mir (Datum 20. Oktober 1887) in deutscher Sprache; doch war sie des Deutschen wenigstens in der Schrift nicht ganz mächtig. Ich habe daher einzelne Fehler ausgebessert. Sie schrieb mir: „Ich möchte sehr abraten, die ‚Funérailles‘ zu spielen. Es ist eine viel zu großartige Trauermusik (die Fürstin schrieb Trauertum). Es paßt nicht in ein Gesellschaftskonzert, wo niemand will so schrecklich zum Trauern gestimmt sein. Das Werk wird verstimmen. Warum nimmt man so selten die ‚Elévations‘ aus den ‚Harmonies poétiques et religieuses‘ (sie meinte die Invocation)? Diese sind so erhaben und klingen so schön. Die ‚Funérailles‘ tragen das Datum 1848 und wenn es nur eine Person voraus weiß, so wird es Ihr ganzes Konzert verderben. Niemand in Wien will an dieses Jahr erinnert sein.“

Sie schrieb mir nochmals in dieser Angelegenheit: „Verzichten Sie doch auf die ‚Funérailles‘. Auch ohne Datum ist es kein ergiebiges Konzertstück. Sie spielen es mit Enthusiasmus als Musiker. Programmusik muß aber die Stimmung des Publikums in Rechnung tragen und niemand geht in das Konzert, um sich mit Todesgedanken zu beschäftigen. Der ‚Totentanz‘ (Variationes über dies irae) ist viel objektiver durch seine Variationen nach Holbeins Bildern. Die ‚Campanella‘ kann anstatt der ‚Funérailles‘ kommen. Lassen Sie auch das Petrarca-Sonett weg, es langweilt immer das Publikum, wie einstens die h moll-Sonate in den ersten Jahren.“
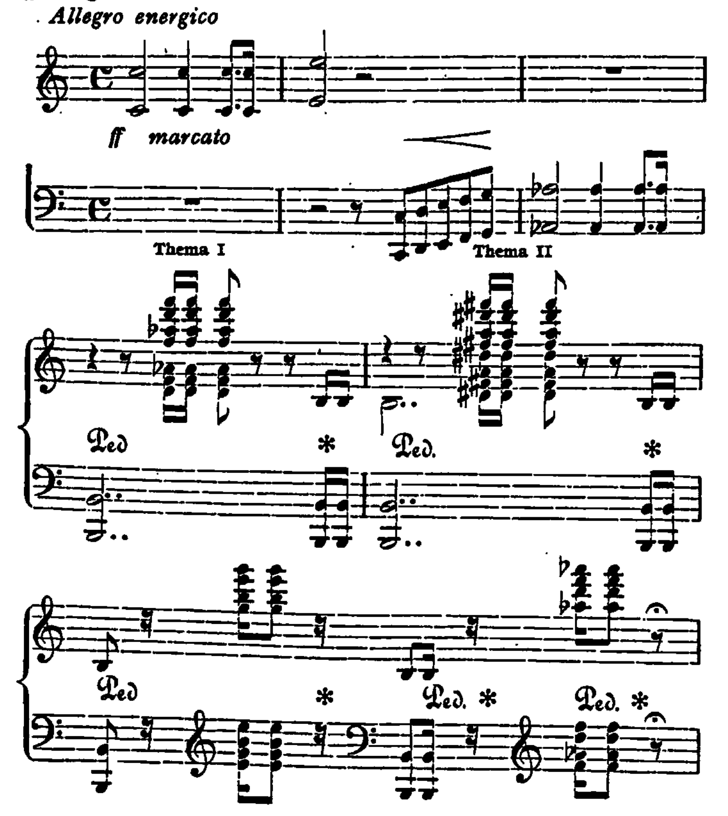
Dann schrieb die Fürstin noch, daß sie für die Elévations (recte Invocation) eine große Vorliebe habe.
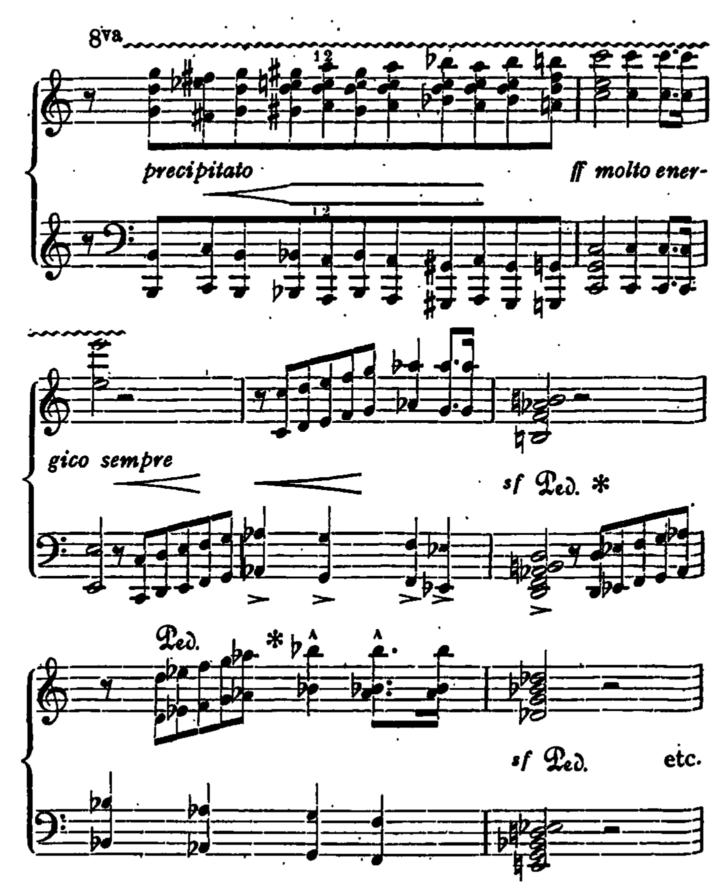
Ich gab aber nicht nach und spielte doch die „Funérailles“ und das Petrarca-Sonett (As dur). Ich hatte mit den Werken schönen Erfolg. Von der Fürstin erhielt ich übrigens keinen Brief mehr, sei es nun, daß sie mir grollte, sei es, daß sie schon zu schwach war, zu schreiben, da sie lange hinsiechte und das nächste Jahr Liszt im Tode nachfolgte.

Ich glaube nach allem, daß Liszt durch seine späteren sozialen Anschauungen, denen alles Gewaltsame verhaßt war und welche auf streng katholischem Boden wurzelten, bewogen wurde, das Werk „Lyon“ in die neue Sammlung nicht aufzunehmen. Vielleicht ist auch der Einfluß der Fürstin Wittgenstein mit maßgebend gewesen.
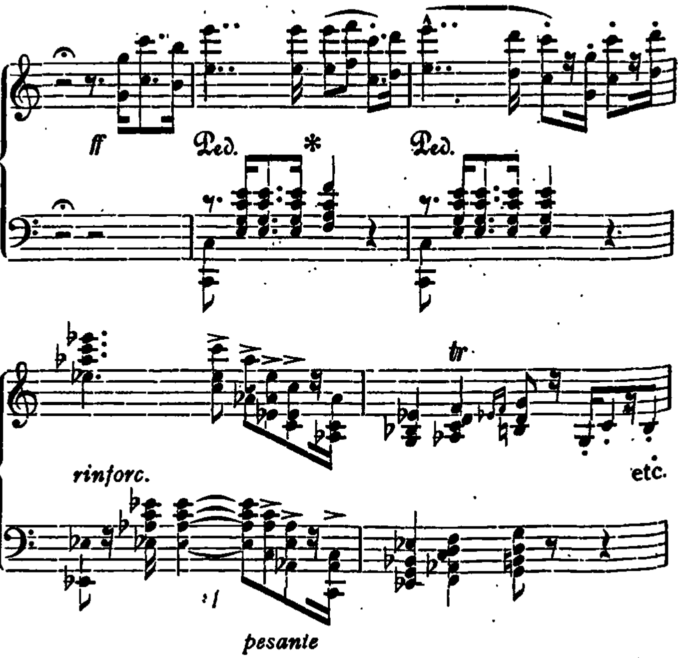
Künstlerische Gründe können bei der Ausscheidung des Werkes nicht maßgebend gewesen sein. Ich rate bei einer Gesamtausgabe der Werke Liszts die Komposition „Lyon“ entschieden wieder aufzunehmen.

Das Werk „Lyon“ fängt mit einer kühnen Introduktion an, eingeleitet durch ein Fanfarenthema. Der Anfang hat etwas Impetuoses. Es ist wie ein Vordringen zum Kampfe. Unwillkürlich erscheint mir diese Einleitung als ein Vorläufer der Kampfesszenen aus Liszts „Hunnenschlacht“ und „Hungaria“.

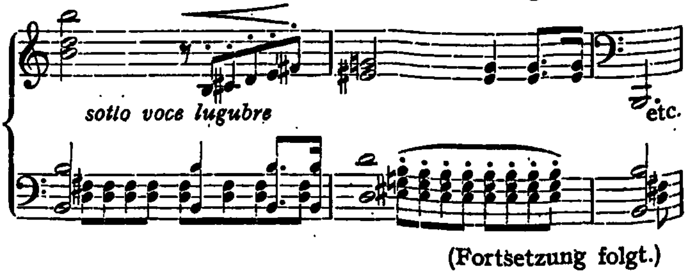




Hat schon das Thema I etwas Kampfartiges, so ist das Thema II in seinem obstinaten Charakter so recht ein anschauliches Thema des Kämpfers, der vordrängt. Das Hauptthema hat ebenfalls einen obstinaten Charakter. Der überraschende Uebergang nach As dur, welchem der Dreiklang von Es dur und der Quintsextakkord in f moll folgen, welch letzterer sich nach G dur auflöst, geben dem Thema eine gewisse Zuversicht auf Sieg.



Nun prallen die Kampfesthemen heftig gegeneinander. So treffen auch in den symphonischen Dichtungen „Hunnenschlacht“ und „Hungaria“ die Kampfesthemen zusammen, ein künstlerischer Vorgang, welchen Richard Strauß in „Ein Heldenleben“ in kolossalen Dimensionen gesteigert hat.



(Fortsetzung folgt.)

Allerlei Bach-Fragen.

Gedanken zum kleinen Bach-Fest in Eisenach.

Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).

Es muß als ein außerordentlich glücklicher und geradezu vorbildlicher Gedanke des Vorstandes der „Neuen Bach-Gesellschaft“ bezeichnet werden, „kleine“ Bach-Feste zu veranstalten, in denen von Aufführungen der hohen Messe und der Matthäuspassion einmal abgesehen wird und dafür unbekanntere kürzere und mit geringeren Mitteln darzustellende Werke Bachs, seiner Zeitgenossen und Vorgänger geboten werden. Die große Tat, Bach und seine Zeit der Gegenwart wieder zu erobern, kann nicht nur von den großen Chorvereinigungen vollbracht werden: genau so wichtig ist die Mitwirkung aller Musiklehrer und aller Kantoren und Organisten in großen und kleinen Städten. Gerade der intime Bach, der uns so unendlich viel zu sagen hat, bedarf dieser Mitwirkung der Musiklehrer und bedarf guter und sinngemäßer Aufführungen durch ausgezeichnete Kräfte. Noch tappt die ungeheure Mehrzahl der Lehrenden und Lernenden in völligem Dunkel, noch sind gute Ausgaben der Werke die Ausnahmen, und wie weit etwa Bach ins „Volk“ gedrungen ist, beweist schlagend die beschämend geringe Teilnahme der Landsleute Sebastians, der Bewohner der Stadt Eisenach, am Bach-Fest, wie in der Großh. Hofmusikalienhandlung von Brunner zu erfahren war.

„Zur Lösung schwebender Bach-Fragen“ sollte das Kleine Bach-Fest beitragen: deren gibt es allerdings genug und die Cembalofrage, auf die diese Bemerkung hinzielt, ist wahrhaftig die geringste; sie ist meines Erachtens schon von dem verdienstvollen Mitherausgeber der Bachschen Werke in der Edition Peters, *Griepenkerl*, im Jahre 1846 gelöst worden, als er im Vorwort zur Partitur des c moll-Konzerts für zwei Klaviere schrieb: „Der Vorteil unserer weit besseren Tasteninstrumente kommt ihnen mit Recht zugute; denn es wäre Torheit, die alten bekielten Flügel wieder zu benützen.“ Wer allen Ernstes meint, das Cembalo, selbst wenn es so raffiniert gehandhabt und schriftstellerisch so temperamentvoll vertreten wird wie von Frau *Landowska*, könne den modernen Flügel mit seiner Beseelung der einzelnen Stimmen, mit seiner grenzenlosen Ausdrucks- und dynamischen Steigerungsfähigkeit ersetzen: nun, der mag nur immer Cembalo spielen — schadenfroher kann ich mich kaum ausdrücken. Daß bei dem Wettspiel das Cembalo die Mehrzahl der Klatscher auf seiner Seite hatte, vermag doch um Gottes willen nichts zu beweisen: sollen wir auch das Experiment machen und durch Volksabstimmung oder durch den Leipziger Rat von anno dazumal feststellen lassen, ob Bach oder Telemann der größere Komponist ist? Selbst die schätzenswerte Verschmelzung des Cembaloklangs mit dem der Streichinstrumente ist nicht immer zum Vorteil, wie sich bei der Bachschen Sonate für Viola da Gamba mit Cembalo in G dur herausstellte: spielte die Gambe in den höheren Lagen, so wirkten die tiefen Töne des Cembalo wie ein Klatschen und bei vollem Cembaloklang mußte man sich anstrengen, überhaupt etwas von der Gambe zu hören.

Man verzeihe mir, wenn ich noch mehr in der historischen Rumpelkammer herumwühle und hier die Continuofrage aufrolle. Wer der Aufführung der Johannespassion im Mai dieses Jahres auf dem Zweiten Leipziger Bach-Fest beigewohnt hat, wird noch mit Schrecken der Mißhandlung seiner Ohren durch die fortwährenden Intonationsstörungen gedenken, die der Blüthner-Flügel mit seiner temperierten Stimmung verursachte. Müssen wir wirklich daran festhalten, auch bei unseren gut besetzten Orchestern fehlende Akkordtöne durch das starre Klavier auszufüllen? Was zu Bachs Zeiten eine Not und eine Gewohnheit war, ist bei uns noch lange keine Tugend, und wenn wir nun einmal historisch sein wollen, nun gut, dann greife man in solchen Fällen zum Cembalo — von ihm wird man wenigstens nichts hören. Man wird mir einwenden, dann dürfe es auch keine Klavierkonzerte und keine Kammermusik mit Klavier geben und diesen herrlichen Zweig der Klavierliteratur, in vielen Werken ihr Stolz, müsse man dann verdorren lassen. Jedes feinfühlige Ohr wird mir zugeben, daß es auch da, namentlich bei Violinsonaten und Klaviertrios, häufig genug zu Intonationsstörungen kommt, wenn auch gute Solisten bemüht sein werden, sich der temperierten Stimmung anzupassen; den größten Vorteil aber hat die Intonation davon, daß das Klavier, wie sich's gehört, in guter Konzert- und Kammermusik etwas anderes zu sagen hat, als die anderen Instrumente, daß die erkennbare melodische Linie, wie sie harmonische Härten mildert (man denke z. B. an Tonleitern und Akkorde in Gegenbewegung), auch Intonationsstörungen nicht so empfindlich fühlen läßt, als wenn das Klavier geradezu die harmonische Stütze von Orchester und Quartett ist[1].



Beethoven im 28. Lebensjahr.
Lithographie von Kriehuber.

Das Bach-Fest bot Gelegenheit, die neue Orgel der St. Georgen-Kirche zu hören, derentwegen die Neue Bach-Gesellschaft heftigen Angriffen ausgesetzt gewesen ist, dafür, daß sie zugelassen hat, daß ein vollständig neues Werk an Stelle einer durchgreifenden Verbesserung des alten, ehrwürdigen Instrumentes gebaut wurde. Nun, die alte Orgel war wirklich in erbarmungswürdigem Zustande und schon von Anfang an kein Meisterwerk; bereits in den ersten Jahren ihres Bestehens mußten Reparaturen vorgenommen werden und ihre hohe Stimmung, ein Ganzton über der jetzt gebräuchlichen, war ein stetes Hindernis guter Aufführungen, so daß die *Gebr. Jehmlich* in Dresden, die Erbauer der neuen Orgel, wahrscheinlich nichts Besseres tun konnten, als reine Bahn zu schaffen und ein vollständig neues Werk in das alte Gehäuse zu setzen. Daß es gleichwohl möglich ist, eine alte Orgel den modernen Anforderungen anzupassen und doch ihr Vorzügliches zu erhalten, beweist der seiner Vollendung entgegengehende Umbau der Orgel der Frauenkirche zu Dresden, jenes 1736 erbauten Meisterwerkes *Gottfried Silbermanns*, die von Friedemann Bach eingeweiht worden ist und von Johann Sebastian ihre Weihe für alle Zeiten erhalten hat. Bei dem Umbau — durch *J. Jahn & Sohn* in Dresden — wurde darauf Bedacht genommen, das alte Werk mit seinen drei Manualen und 44 Registern und dem alten Schleifladesystem in unveränderter Form und Disposition zu erhalten, den Klang wie zur Zeit der Erbauung wieder herzustellen und durch ein viertes Manual eine neue Orgel in Schwellkasten mit den neuesten Solostimmen in 21 neuen Registern hinzuzufügen, die die Aufführung auch moderner Werke möglich macht. Eine solche pietätvolle Behandlung alter Meisterorgeln rechne man auch zu den Bach-Fragen.

Aber auch die Kirchenchoreinrichtungen! Es mußte auffallen, daß man zu einem Bach-Fest in Eisenach, das doch eine Stadt von fast 40 000 Einwohnern ist, den Kirchenchor des benachbarten *Salzungen*, das kaum 6000 Einwohner hat, heranholen mußte, um so mehr, als gerade Eisenach berufen sein sollte, Kirchenchöre ersten Ranges

---

[1] Eine Studie Prof. Urbachs „Ueber Intonation“ werden wir abdrucken. *Red.*

zu haben, da es auf eine großartige Vergangenheit zurückblicken kann. Wo anders ist für Luther der Grund gelegt worden für seine innige Liebe zur Musik und seine Vorliebe für den kunstreichen Chorgesang als bei der Eisenacher Kurrende! Wo anders hat wohl *Johann Christoph Bach*, der Onkel Sebastians, seine Motetten aufgeführt als in der St. Georgenkirche zu Eisenach. Und 200 Jahre nach Luther ist Sebastian als junger Gymnasiast mit der Eisenacher Kurrende singend durch die Straßen gezogen! Warum ist es nicht mehr selbstverständlich, daß jeder Kirchenchor Bachsche Motetten singen kann und singt!

Die Geschichte des Salzunger Kirchenchores, der am 12. Dezember 1910 das 50jährige Jubiläum seiner jetzigen Gestaltung feiern konnte, ist in zwiefacher Hinsicht lehrreich. Sie zeigt erstens, was hervorragende Persönlichkeiten zu leisten vermögen, und zweitens, was durch liebevolle Pflege zustande gebracht werden kann. Weiteste Verbreitung ist der gehaltvollen Schrift *„Das Kirchenchorwesen im Herzogtum S.-Meiningen* mit besonderer Berücksichtigung des Salzunger Kirchenchores" von *Christian Mühlfeld* (einem Bruder des bekannten Klarinettenvirtuosen Heinrich Mühlfeld) zu wünschen, die nach einer klaren historischen Uebersicht über die Entwicklung des Kunstgesanges überhaupt eine außerordentlich interessante Darstellung der Kirchen- und Gottesdienstordnungen in Deutschland, speziell in Thüringen und noch spezieller in den meiningischen Stadt- und Landgemeinden, die Blüte und den Verfall der Kirchenmusik und den glänzenden Aufschwung der Kirchenmusik in dem Salinenstädtchen Salzungen zur Darstellung bringt. Leuchtend erheben sich die Namen zweier deutscher Männer: der des *Herzogs Georg II. von Meiningen* und der des Kantors *Bernhard Müller* von Salzungen. Aus einer trostlosen Verwilderung heraus hat der letztere durch eine seltene Vereinigung von musikalischer Tüchtigkeit mit Organisationstalent und Tatkraft den Salzunger Kirchenchor geschaffen, der sich getrost neben den altberühmten Leipziger, Dresdner und Berliner Kirchenchören auf ausgedehnten Konzertreisen behaupten konnte, dessen Lob *Hans v. Bülow* dem Herzoge „in allen Moll- und Durtonarten" singen konnte, wie letzterer selbst an Müller schrieb und den sich *Richard Wagner* für den „Parsifal" zu gewinnen suchte. Wie aber jedes Pflänzchen seinen Sonnenschein braucht und ohne ihn wieder verkümmert, so hätte der Salzunger Kirchenchor seine Bedeutung nicht erlangen können ohne die unermüdliche Förderung jenes wahrhaft edlen Fürsten, der der Protektor der berühmten „Meininger" war und der Hans v. Bülow und Richard Strauß an seine Hofkapelle berief, des Herzogs Georg. Seine in dem Mühlfeldschen Buche abgedruckten Briefe an Müller weisen den Salzunger Kantor mit Sachkenntnis auf den a cappella-Gesang der alten Meister von Palestrina bis Bach; seine praktische Fürsorge schickt Müller zur weiteren Ausbildung nach Berlin, Leipzig, Dresden, München und Rom und schenkt dem Chor das Notenmaterial; sein Wohlwollen zeigt sich in tausend großen und kleinen Zügen — so wird ein Drittel des Gehaltes des Kantors, der jetzt den Titel Kirchenmusikdirektor führt, vom Herzog bezahlt — und erstreckt sich auch auf die Nachfolger Müllers, *Christian Mühlfeld*, den Verfasser des angeführten Buches, den er auf Anraten von Brahms und Bülow nach Dresden zu Franz Wüllner schickt, und *Julius Meininger*, den er das kirchenmusikalische Institut in Berlin besuchen läßt. Wenn Mühlfeld in seinem Buche mit Stolz sagt, daß das Kirchenchorwesen in keinem Land von gleicher Größe so entwickelt sein dürfte, wie im Herzogtum Meiningen, so gedenkt er auch zugleich mit Recht und Dankbarkeit des kunstsinnigen und menschenfreundlichen Fürsten, des Herzogs Georg, dem zu danken auch die Bach-Gemeinde alle Ursache hat. Schon mehren sich die Kirchenchöre, die Außerordentliches leisten — ich erinnere an die Chemnitzer an St. Jakobi und St. Lukas unter Leitung von *Mayerhoff* und *Stolz*, an den Jenaer und an den Saalfelder unter Leitung *Köhlers* —, das kleine Salzungen hat allen den Weg gezeigt, wie man auch mit wenig zahlreichen Kräften durch geordnete Schulung und durch unablässige Uebung des u n b e g l e i t e t e n G e s a n g e s eine vortreffliche Sängerschar heranbilden kann. Freilich — dieser Vorwurf trifft nicht allein die Bach-Stadt Eisenach — dürften sich die höheren Schulen nicht zu gut dünken, im Kirchenchore mitzuwirken: das beste gesangspädagogische Talent vermag nichts zu erreichen, wenn ihm alljährlich die Volksschüler davonlaufen.

Ich vermag meine Betrachtungen über „Bach-Fragen" nicht besser zu beschließen als mit dem Wunsche, daß durch die treue Mitarbeit auch der „Stillen im Lande" die heranwachsende Generation auf die Grundlage des Bachschen Kunstwerkes gestellt wird. Der oft verkannte Beruf des Musiklehrers hat damit eine herrliche Mission zu erfüllen. —

Das Eisenacher Bach-Fest begann wohl für die meisten mit einem Besuche der geheiligten Räume des Bach-Hauses. Die kleine Sammlung alter Instrumente, die in den Stuben des ersten Stockes Platz hatte, ist durch das schöne Vermächtnis des so unglücklich aus dem Leben geschiedenen Hofrats Dr. *Aloys Obrist* in ein Museum der früher gebräuchlichen Musikinstrumente umgewandelt worden, zu welchem Zwecke das Erdgeschoß des Bach-Hauses zugänglich gemacht werden mußte. Aus des Instrumentenbaues jungen Jahren erzählt vor allem eine ganz seltene Violine aus dem 16. Jahrhundert, die in ihrer elliptischen Form an das Instrument Hans Bachens, des Spielmanns, erinnert; erzählen fünf-, sechs- und siebensaitige Gamben und Violas d'amore, Lauten und Bastardlauten, Schlüsselfiedeln, gebundene und bundfreie Klavichorde, erzählt ein herrlicher, schön verzierter zweimanualiger Kielflügel von Gottfried Silbermann aus der ersten Hälfte des

Am 6ten Juli
Morgends. —

Mein Engel, mein alles,
mein ich. — nur einige
Worte heute, und zwar mit
Bleystift (mit deinem) — erst bis morgen ist
meine Wohnung sicher bestimmt,
welcher nichtswürdiger Zeit=
verderb in d. g. — warum
dieser tiefe Gram, wo die
Nothwendigkeit spricht —
kann unsre Liebe anders
bestehn als durch Aufopferungen,
durch nicht alles verlangen,
kannst du es ändern, daß du
nicht ganz mein, ich nicht
ganz dein bin — Ach Gott

Erste Seite des dreiteiligen Briefes Beethovens an die unsterbliche Geliebte.



Gräfin Giulietta Guicciardi.

18. Jahrh., der vermutlich zur Zeit Goethes im herzoglichen Schlosse zu Weimar gestanden hat; erzählen Spinette, Tangenten- und Hammerflügel aus dem 18. Jahrhundert, denen Modelle der Mechanik beigegeben sind; erzählen Zinken, Serpente, Bocksflöten, Schalmeien, italienische und schottische Dudelsäcke, an sie erinnern die schöne Hausorgel der Familie Obrist und die mancherlei Spezialitäten wie Trumscheite, Hackebrette, Halszithern aus Appenzell, Thüringen und Bayern, Harfen mit und ohne Haken, Kuhhörner, Thüringer Hirtenhörner — man kommt sich vor, als lese man das erste Kapitel aus *Karl Söhles „Bach in Arnstadt"*. Auch die Fortschritte des Instrumentenbaues lassen sich verfolgen: neben dem einfachen Waldhorn hängen Ventilhörner, darunter eines aus Silber, das Adolf Sax in Paris als Verfertiger angibt; neben den Naturtrompeten hängt die erste Klappentrompete, hängen Ventiltrompeten, alte und moderne Posaunen, auch fehlen kostbare Taktstöcke nicht. In dem Quodlibet von Instrumentenklängen und schwirrender Unterhaltung ertönt unablässig die Stimme des verdienstvollen Leiters des Bach-Museums, des Herrn Dr. *G. Bornemann* aus Eisenach, der in liebenswürdigster Weise, von Herrn Dr. *E. Buhle* unterstützt, den Gästen des Museums Wesen und Herkunft der Instrumente erläutert und zum Probieren derselben auffordert, welcher Aufforderung denn auch, mitunter etwas reichlich und stillos, nachgekommen wird.

Das Zusammensein mit den treuen alten Dienern der Komponisten und der Aufenthalt im Bach-Hause versetzen uns in die richtige weihevolle Stimmung für die musikalischen Darbietungen des Bach-Festes. Das erste Konzert fand in der St. Georgen-Kirche statt, jenem ehrwürdigen Gotteshause, an dem einst Pachelbel und Joh. Christoph Bach wirkten. *Camillo Schumann*, Großh. Musikdirektor und Hoforganist in Eisenach, leitete die schöne Veranstaltung ein mit dem maßvoll in den Farben gehaltenen Vortrag des Präludiums und der Fuge in c moll für Orgel von J. S. Bach. Namentlich das tokkatenartige Präludium mit den beiden wundersamen Orgelpunkten auf B und F war geeignet, echte Feiertagsstimmung zu erzeugen. Darauf rechtfertigten die Salzunger ihren altberühmten Ruf trotz der Krankheit ihres Leiters, des Kirchenmusikdirektors *Julius Meininger*, durch die Aufführung der achtstimmigen Motette Bachs: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Alle, die in das mit Recht begeisterte Lob des in diesem Frühjahre die deutschen Großstädte besuchenden *Moskauer Synodalchores* einstimmen, werden mir zugeben, daß man ein abschließendes Urteil über Chöre erst dann abgeben kann, wenn sie ihre Kraft an einer der Bachschen Motetten erprobt haben. Wie schnell war man in Deutschland bei der Hand, die Leistungen der eigenen guten Chöre herabzusetzen, die doch auf einem ganz anderen Boden, auf dem der Thüringer Kurrende, erwachsen sind! Daß den Salzungern beides gelingt, die Klarheit und Plastik und die hohe Gesangstechnik, die die Tradition der Thüringer Kurrende sind und der herrliche Wohlklang, der die Moskauer auszeichnet, zeigten sie in den beiden *„Preußischen Festliedern"* für Chor von *Johannes Eccard*, dessen 300jährigen Todestag man übrigens damit weihevoll beging, von denen namentlich das gemütvolle, sinnig einfache „Uebers Gebirg Maria geht" hervorragend schön gesungen wurde, während das Weihnachtslied „O Freude über Freud" ein lebhafteres Tempo vertragen hätte.

Um die Gestalt *Johann Christoph Bachs* (1642—1703) webt noch viel geheimnisvolles Dunkel. Daß er ein Vetter von Ambrosius Bach und daß er Hof- und Stadtorganist an der St. Georgenkirche zu Eisenach war, ist so ziemlich alles, was man von seinen äußeren Lebensumständen weiß. Um so mehr beginnt der Schleier vor seinem inneren Menschen zu fallen. Die tiefernste Solokantate für Alt und Streichorchester „Ach, daß ich Wassers gnug hette in meinem Haupte und daß meine Augen Tränenquellen weren, daß ich Tag und Nacht beweinen könnte meine Sünde" beweist unwiderleglich, daß er einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit und damit überhaupt gewesen ist. Die Stimmung des Gedichtes ist mit ergreifender Deutlichkeit ausgedrückt und wurde von dem klangvollen Streichkörper (Mitglieder des *Gewandhausorchesters*) und Frl. *Tilly Koenen* mit Wärme und edler innerer Bewegung — „zum ersten Male" — dargestellt. Ueberraschend wirkt beim Eintritt der Repetition die unvermittelte Gegenüberstellung von C- und E dur — wieder ein Beweis dafür, daß das, was einmal neu war, es immer bleibt. Der Einfluß von Monteverdis berühmtem „Lamento" auf diese Kantate, auf den das Programmbuch hinweist, zeugt auch wieder von dem oft betonten Zusammenhang der mitteldeutschen Musik mit der Italiens und davon, daß Johann Sebastian wohl ganz sicher mit der klassischen Musik Italiens aufgewachsen ist und sie nicht erst in Weimar kennen gelernt hat. Diese erste Aufführung der Kantate Johann Christophs ist eine Ruhmestat der Bach-Gesellschaft und dem Dirigenten, Herrn Geheimrat Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar*, und seinen Künstlern kann für den erlesenen Genuß nicht genug gedankt werden.

Eine außerordentlich gute Leistung bot Herr *Gustav Havemann* aus Leipzig mit dem sich durch klangvollen Ton und solide Technik auszeichnenden Vortrag der *Sonate für Violine solo in g moll*. Diese Soloviolinsonaten bestehen eigentlich aus sprechenden Pausen; die fugierten Themeneintritte wandern ein- oder zweistimmig von Quinte zu Oktave, von Oktave zu Quinte, und der Hörer muß selbst mitarbeiten, um sich das polyphone Gewebe klar zu machen. Eine gute Stütze bot dem Solisten die wundervolle Akustik der Kirche.

In der Kirchenkantate *„Der Friede sei mit dir"* war der Baß der bewährten Kehle *Arthur van Eweyks* anvertraut; der Sopran in dem Duett „Welt, ade! ich bin dein müde" war nicht minder gut vertreten durch Frau *Tilly Cahnbley-Hinken*, Violine und Oboe durch die Leipziger Künstler *Gustav Havemann* und *Alfred Gleißberg*, Orgel durch *Camillo Schumann*; die Leitung hatte wieder *Hermann Kretzschmar* übernommen und den Schlußchoral „Hier ist das rechte Osterlamm" sang der *Salzunger Kirchenchor*. Die Kantate gehört wohl nicht zu den hervorragendsten Bachs, doch bot sie Gelegenheit, sich an der prächtigen Leistung Eweyks zu erfreuen. Den Beschluß des Konzertes bildete der Choral *„Allein Gott in der Höh' sei Ehr"*, zuerst als kunstreich verschlungenes Orgelvorspiel dargeboten von Camillo Schumann, dann als gemischter Chor gesungen von den Salzungern.

Die als *„Kleine Kammermusik"* für Sonntag vormittag angekündigte Veranstaltung war hinsichtlich der Zeitdauer die weitaus größere als die am Abend auch in den prunkvollen Räumen des „Fürstenhofes" stattfindende „Große Kammermusik". Die das Vormittagskonzert eröffnenden *Madrigale* mit Continuo von *Johann Hermann Schein* (1586 bis 1630): *„O Amarilli, schönste Zier"*, und *„Wenn Filli ihre Liebesstrahlen wirft in mein Herz hinein"* waren eine doppelte Ueberraschung wohl für die meisten. Wenn man auch etwas von den „drei großen S" (Schütz, Schein und Scheidt) hat verlauten hören, so bietet sich doch so wenig Gelegenheit, sich von dem reichen Born der deutschen Madrigalliteratur selbst zu überzeugen — in Dresden z. B. befaßt sich meines Wissens nur der Wintersche Chorgesang-



Das Beethoven-Bildnis der Familie Brunswick (1803/4).



Willibrord Joseph Mählers zweites Beethoven-Porträt, 1814.

verein mit dieser dankbaren Aufgabe —, daß die hohe und natürliche Schönheit der Scheinschen Madrigale ganz unerwartet kam und mit stürmischem Beifall begrüßt wurde, der eine Wiederholung (gewährt wurde das erste) erzwang und der auch der ganz außerordentlich guten Aufführung — dies war die zweite Ueberraschung — durch ein stimm- und gehörfestes *Berliner Ensemble* unter der Leitung von Prof. *Karl Thiel* galt.

Meisterhaft trug *Gustav Havemann* die Bachsche E dur-Suite für Violine solo vor, worauf sich der Festsaal in einen Kriegsschauplatz verwandelte, auf dem sich Cembalo und moderner Flügel, die bisher friedlich in gegenseitiges Anstarren versunken waren, heftig bekämpften. Der Streit der Musikgelehrten, ob Bachs Werke auf dem Cembalo oder auf dem modernen Flügel vorgetragen werden müßten, der bisher nur mit dem Worte, mit Tinte und Feder und in verschwiegenen Museen die Gegner gegeneinander geführt hatte, sollte endlich in aller Oeffentlichkeit ausgefochten werden und mit der endgültigen Besiegung des einen Instrumentes zum Frieden führen. Das Cembalo hatte sich eine wohlgerüstete, temperamentvolle Amazone, *Wanda Landowska* aus Paris, zum Streiter erwählt, die Wahl des Flügels fiel auf *Bruno Hinze-Reinhold* aus Berlin. Und zwar kämpften beide Gegner mit derselben Waffe, d. h. beide trugen J. S. Bachs Jugendwerk, das bekannte „*Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders nach Polen*", vor, bei dem dem genialen Jüngling eine Sonate von *Albinoni* als Vorlage gedient, wie *Rich. Buchmayer* festgestellt hat. Frau Landowska spielte eine geschmackvolle Ausgabe und ließ den Klang des Cembalos für sich reden, merkwürdigerweise ohne sich der so nötigen agogischen Akzente zu bedienen, womit das Klavier künstlich den seelenvollen Gesang ausdrucksvollerer Instrumente nachahmen muß. (Möglicherweise gingen sie in dem großen Raum des Fürstenhofsaales verloren; in der Aufführung desselben Werkes im Mozart-Verein zu Dresden am 6. November waren sie schön und deutlich zu hören, wie denn auch da Frau L. den Beweis lieferte, daß ein gottbegnadeter Künstler auf jeder Instrumentengattung zu begeistern imstande ist.) Der Beifall war groß und stürmisch und Herr Hinze-Reinhold hatte einen schweren Stand, obgleich wohl jeden ein Gefühl der Erleichterung überkommen ist, als der reine, von allen Nebengeräuschen freie Ton des Flügels einsetzte, das polyphone Gewebe klar wurde und die naiven Aeußerungen des Schmerzes, die in den ersten Sätzen des Capriccios dargestellt sind, auch wirklich mit Ausdruck zur Geltung kamen. Herr Hinze-Reinhold ließ übrigens wichtige Verzierungen weg. Und der Erfolg? Auf die Gefahr hin, daß auch mir Frau Landowska wie Herrn Eugen Segnitz (in No. 41 der „Allgem. M.-Z.") einen Denkzettel erteilt, muß ich erklären, daß mich die Cembalo-Mode ein bißchen an die verflossene Maulwurfmode erinnert. Kein Mensch gedachte daran, diese nützlichen Tiere ans grelle Tageslicht zu ziehen, höchstens dieser oder jener Gärtner, dem sie in blindem Eifer die schönsten Blumen zerstörten. Plötzlich werden sie zu Hunderten erschlagen und die elegantesten Damen tragen Maulwurfsfellchen! Ohne Scherz: man mag sich an dem klirrenden Klange des Cembalos erfreuen, aber es bleibt trotz aller Register und Koppelungen ein ausdrucksloses Instrument, das Bach und seine großen Vorgänger und Nachläufer nur benutzten, wenn das schwache Klavichord nicht ausreichte. Selbst wo ausdrücklich das Cembalo vorgeschrieben ist, ist die Musik nicht immer dafür g e d a c h t: man sehe die langsamen Sätze in den Klavierkonzerten und im Italienischen Konzert daraufhin an, die manchmal, wie im d moll-Konzert, tiefschmerzliche Passionsmusik aus Kantaten enthalten. Und was hier mit aller Innerlichkeit gesungen oder von Violinen gespielt wird, soll wohl dort als reine Cembalomusik gelten? Nein: wir protestieren im Namen aller, die in Bach den größten Ausdruckskünstler sehen, gegen das neue Cembalo-Evangelium! Es beruht auf dem Grundirrtum, daß Bach von der Orgel ausgegangen sei, auf der der Spieler ja auch nicht Ausdruck und Leidenschaft durch den Druck der Finger darstellen kann, sondern stets in g l e i c h e m harten Drucke die Tasten meistern muß; nein, vom Gesang und von der Violine ist Bach ausgegangen, dem Seelenvollsten, was es an Darstellungsmitteln gibt, und der Vertraute seiner intimsten Stimmungen war ihm das schwache, aber ausdrucksvolle *Klavichord*, wie dies von keinem Geringeren als *Richard Buchmayer* mit dem Gefühl des Künstlers und dem Wissen des Gelehrten schon vor Jahren in der Hauptversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft und im Bach-Jahrbuch dargetan worden ist.

Die *Sonate für Viola da Gamba mit Cembalo in G dur* von *J. S. Bach*, von Herrn *Christian Döbereiner* aus München und Frau *Landowska* gespielt, litt etwas darunter, daß Frau Landowska solistisch erscheinen wollte und überall das Tempo angab; über die Klangwirkung habe ich mich schon geäußert.

Die Kantate Bachs für hohen Sopran (Frau *Cahnbley-Hinken*), Oboe (Herr *Gleißberg*) und Streichorchester „*Weichet nur, betrübte Schatten*", hat ganz den Charakter einer Gelegenheitskomposition und gehört zu den schwächeren Werken Bachs. Manche Charakteristik, z. B. „Phöbus eilt mit schnellen Pferden", macht einen erheiternden Eindruck. An dem allerliebsten Zöpfchen, das Bach hier zeigt, hängt aber doch ein genialer Kopf. *Hermann Kretzschmar* war der Kantate ein umsichtiger Leiter. — Die bekannte *Sonate für zwei Violinen und Pianoforte* von *Phil. Em. Bach* (1714 bis 1788) mit ihrer „galanten" Musik wurde von Herrn *Gustav Havemann* und Frau *Helene Bornemann-Ferchland* aus Charlottenburg graziös und flott vorgetragen und erntete stürmischen Beifall. — Drei bekannte Chöre *Hans Leo Haßlers* (1564 bis 1672): „Jungfraw dein schön Gstalt", „Herzlieb zu dir allein" und „Mein Lieb will mit mir kriegen" erreichten nicht die hohe S c h ö n h e i t der Scheinschen Madrigale, wurden aber durch den glänzenden Vortrag des *Thielschen Ensembles* ebenfalls ein prachtvoller Genuß. Mit ihnen schloß heiter die lange „Kleine Kammer-Musik". Die nachmittags 6 Uhr beginnende „Große Kammermusik" brachte als erstes das schöne *c moll - Konzert für*

C. H. Heckels erstes Beethoven-Porträt 1815/6.



C. H. Heckels zweites Beethoven-Porträt 1815/6.

zwei Klaviere mit Streichquintett, vorgetragen auf zwei Flügeln von Frau *Landowska* und Herrn *F. v. Bose* aus Leipzig. Das frisch zufassende Temperament Frau Landowskas kam dem letzten Satze zu statten, während sowohl der erste Satz mit seinem wuchtigen Hauptthema, seiner prachtvollen Polyphonie und seiner besonderen Lieblichkeit, wie auch der zweite mit seiner gefühlvollen Anmut überhetzt und akademisch kühl erschien.

Eine Ueberraschung besonderer Art bot das *Duett* für Sopran (Frau *Cahnbley-Hinken*) und Alt (Frl. *Koenen*) mit Continuo (Herr Prof. Dr. *Max Seiffert*): *„Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“* aus der Kirchenkantate „Jesu, der du meine Seele“ insofern, als man ganz und gar Unbachsche Bässe vernahm von etwa Rossinischem Charakter. Es ist jedenfalls sehr lehrreich, auch solche Stücke zu hören und festzustellen, daß auch auf Johann Sebastian zutrifft: „Quandoque bonus dormitat Homerus“. Einen Genuß erlesenster Art bot das Weihnachtskonzert *„Fatto per il Natalizio“* (Concerto grosso No. 8) von *Arcangelo Corelli* (1653—1713), an dessen wohlgelungener Aufführung sich beteiligten *Havemann*, Frau *Bornemann-Ferchland*, Herr *Döbereiner*, Musikdirektor *Camillo Schumann*, Prof. Dr. *Max Seiffert* und dessen Leitung in den Händen *Hermann Kretzschmars* lag. Wohl niemand wird z. B. den wahrhaft himmlischen Schlußsatz, den man unwillkürlich „Friede auf Erden“ nennen möchte, vergessen.

In der *Arie des Zephirus* aus der Kantate Bachs „Der zufriedengestellte Aeolus“ für Tenor mit Viola d'Amore führte *Richard Fischer* aus Berlin die schwierigen Koloraturen seines Tenorsolos mit bewunderungswürdiger Deutlichkeit aus, von *F. Heintzsch* aus Leipzig (Viola d'Amore) und Prof. Dr. *Max Seiffert* (Klavier) künstlerisch begleitet. Noch einmal standen sich Cembalo und Flügel (Pleyel und Blüthner) feindlich gegenüber: Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* war ausersehen worden, die Eigentümlichkeiten beider Instrumentengattungen klarzumachen. Wieder war es Frau *Landowska*, die den Zweikampf mit dem Cembalo eröffnete, am Flügel wehrte sich Herr *v. Bose*. Die Fuge ist so recht geeignet, alle Vorzüge des Cembalos zu zeigen; sie hat ganz den Aufbau einer Orgelfuge mit ihrer leichten Uebersichtlichkeit und ihren beibehaltenen Kontrapunkten und Zwischensätzen, und es läßt sich nicht leugnen, daß sie in der glänzenden Wiedergabe durch Frau Landowska faszinierend wirkte und dem Cembalo stürmischen Beifall einbrachte. Und doch! Mag man sich auch hineindenken, daß das Zeitalter der strengen Polyphonie auch den Hörer so geschult habe, daß ihm das polyphone Gewebe auch ohne besondere Hervorhebung des Eintrittes der einzelnen Stimmen klar wurde — uns fehlt eben etwas, wenn sich die Stimmen wenig oder gar nicht voneinander abheben oder in den Nebengeräuschen des Cembalos untergehen. Und dann — bei aller Steigerungsmöglichkeit durch Verdoppelungen und Koppelungen: wenn's „richtig losgehen“ soll, wie bei dem mächtig aufgetürmten Schlusse der Chromatischen Fuge, da versagt das Cembalo ohnmächtig. Es ist nicht Freude am Lärm (wie bei den Wilden), das uns da dynamische Steigerungen verlangen läßt: es ist Freude am Glanz, an der Größe, es ist das Zuendedenken eines mächtigen Gedankens. Es ist auch wohl kein Zufall, daß der menschgewordene Klang, der Künstler, bei dessen Partituren man, ohne sie gehört zu haben, gewährleisten kann, daß sie klingen und wenn er eine Symphonie nur mit fünf Bläsern schreibt, daß *Mozart* von Anfang an für das Pianoforte geschrieben hat. Doch zurück zu unserem Duell: Herr v. Bose litt an sichtlicher Befangenheit, als er die *Bülow*sche Ausgabe der Chromatischen Fantasie und Fuge, die meines Wissens Bülow selbst wieder verworfen hat, nach seiner Partnerin spielte; manches wäre andernfalls wohl schwungvoller herausgekommen. Herrn *v. Bose* war in der nun folgenden *Bachschen Solokantate für Baß „Amore traditore“ mit Cembalo* reiche Gelegenheit gegeben, sein virtuoses Klavierspiel (auf dem Blüthner) glänzen zu lassen, *Arthur van Eweyk* bot wieder eine prächtige Leistung als zorniger Liebhaber, der Cupidos, des Verräters, Sklavenketten zu brechen sich vornimmt. Zu einer glänzenden Wiedergabe des *Zweiten Brandenburgischen Konzertes F dur* für konzertierende Violine, Flöte, Oboe und Trompete mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Baß (Continuo) vereinigten sich unter Leitung *Hermann Kretzschmars* die Herren *Havemann, Maximilian Schwedler*, Leipzig (Flöte), *Gleißberg, L. Werle*, Köln (Trompete), *Seiffert* (Klavier) und Mitglieder des Gewandhaus-Orchesters. Der Trompete sind besondere Schwierigkeiten zugedacht, die heute als unausführbar gelten, vor allem die Wiedergabe des dreigestrichenen F und G. Da die Komposition der Brandenburgischen Konzerte in das Jahr 1720 und in die Köthener Zeit fällt — Fürst Leopold nahm seinen Kapellmeister nach Karlsbad mit, wo ihn Markgraf Ludwig Christian von Brandenburg zu Kompositionen für seine Kulmbacher Hauskapelle aufforderte —, so dürfen wir wohl annehmen, daß Bach durch seinen späteren Schwiegervater, den hochfürstlich Weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeter *J. C. Wülcken*, beraten worden ist, vielleicht gar seiner besonderen Kunst ein Denkmal gesetzt hat. Ueber das feine künstlerische Trompetenblasen und die ehrenvolle Stellung der Weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeter siehe das Werk *„Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels“* von *Arno Werner*. Mit dem von reichem Leben erfüllten Konzerte schloß in befriedigendster Weise die Große Kammermusik und das Bach-Fest ab, dem jeder Besucher ein dankbares Gedenken bewahren wird, da es in jeder Weise einen Gewinn bedeutet. Möchten nun allerorten „kleine Bach-Feste“ aufblühen in echt musikalischem Geiste, aus Liebe zur Sache, aus der Erkenntnis heraus, daß wir am schnellsten zu der großen allgemeinen musikalischen Kultur wieder gelangen, die den deutschen Geist zur Weltherrschaft geführt hat: wenn wir unsere musikalische Kultur auf Bach stellen.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

Dritte Abteilung.

Stuttgarter Musiker und Sänger aus früherer Zeit.

SCHWABEN hat viele große Dichter, Gelehrte, Philosophen der Welt geschenkt, aber nur wenige Musiker von größerer Bedeutung. Dennoch hat das letzte halbe Jahrhundert einige Musiker zu verzeichnen, die man mit gerechtem Stolz nennen kann. Einiger davon möchte ich hier kurz gedenken: *J. Faißt*, der geniale Orgelspieler, der gelehrte Musiker, hat



Beethovens Arbeitszimmer im Schwarzspanierhaus mit dem Blick auf den St. Stephansturm. (Radierung von G. Leybold.)



Beethoven-Büste von Anton Dietrich 1821.

sich als Dirigent des Vereines für klassische Kirchenmusik wie als Lehrer des Konservatoriums unvergängliche Verdienste erworben. Die von ihm geleiteten Aufführungen der großen klassischen Werke, wie die beiden Passionsmusiken der h moll-Messe von J. S. Bach, der Missa solemnis von Beethoven, sowie Werke von Händel, Mendelssohn, Brahms waren Musteraufführungen, die von seinem hohen Verständnis und Erfassen dieser monumentalen Werke zeugten. Ihm wie seinen beiden Mitgründern S. Lebert und W. Speidel hat das Königl. Konservatorium es zu danken, daß es aus den bescheidenen Anfängen einer Musikschule heute zu den bedeutendsten musikalischen Hochschulen Deutschlands zählt. Faißt hat viele ausgezeichnete Schüler (Orgelspieler und Komponisten) ausgebildet, von denen u. a. besonders zu nennen sind: Barblan, Adam, Krug-Waldsee, G. Linder, H. Lang und J. A. Mayer, Schüler, die selbst Meister geworden sind und der Schule Faißts alle Ehre machen. In den Kompositionen Faißts, namentlich in seinen kirchlichen Chören, spricht sich tiefste, wahrhaft religiöse Empfindung aus.

Wilhelm Speidel, ein Pianist von Bedeutung, hat als Komponist von tief empfundenen Liedern, Klavier- und Kammermusikwerken viel Schönes geschaffen. Hauptsächlich aber haben seine Chorwerke, die zum eisernen Repertoire der deutschen Männerchorvereinigungen zählen, seinem Namen zur Wertschätzung verholfen. Als langjähriger Leiter des Stuttgarter Liederkranzes hat er diesen in unermüdlicher Arbeit auf die Höhe gebracht, auf welcher er unter der Leitung seines jetzigen ausgezeichneten Dirigenten Prof. W. Förstler als einer der bedeutendsten Männerchorvereine Deutschlands steht. Den Kammermusiksoireen sowie dem Tonkünstlerverein hat er stets seine Kraft mit besonderer Hingabe und Auszeichnung gewidmet.

Ein Kammermusikspieler par excellence war mein Freund und langjähriger Kollege *Dionys Pruckner*, dessen der geistvolle Professor v. Stockmayer seinerzeit in einem größeren Aufsatz in wahrhaft liebevoller, anerkennendster Weise gedacht hat. Pruckners, man kann wohl sagen unbegreifliche Selbstunterschätzung hat ihn verhindert, sich auch außerhalb Stuttgarts so bekannt zu machen, wie er es verdiente. Um so erfolgreicher hat er allerdings dafür hier gewirkt, und es ist Ehrensache, dieses Wirken nach seinem großen Werte zu würdigen. Er hat sowohl Schumann wie Brahms hier mit zur Anerkennung, zu Ehren gebracht, und durch sein klares, jeder Aeußerlichkeit feindliches, hochkünstlerisches Spiel das Verständnis für die herrlichen Werke dieser beiden Meister erleichtert und gefördert. Im Verein mit mir hat er in den vielen Jahren, wo wir unsere Kammermusikabende gaben, nicht nur die anerkannten Werke unserer Klassiker zur Aufführung gebracht, er hat auch Werke jüngerer Komponisten mit gleicher Liebe und Hingebung dem Stuttgarter Publikum vorgeführt, und so wird sein Name unter den Pionieren für Kammermusik hier stets als einer der Bedeutendsten fortleben. In unserer schnellebigen Zeit, in der man so schnell vergißt und was noch betrübender ist, vergessen wird, ist es Pflicht, daß die jetzige Generation, die die Früchte genießt, welche die Alten zur Reife gebracht haben, dies auch erfährt.

Die erste Oper, die ich in Stuttgart hörte, waren „Die Hugenotten", eine Aufführung, die mir durch die hervorragenden Kräfte, die das Hoftheater besaß, ganz gewaltig imponierte. Da war: *Schütky*, der als St. Bris eine Meisterleistung bot. Der finstere Fanatismus (noch gesteigert durch den seiner Tochter angetanen Schimpf) kam bei Schütky in der großen Szene des 4. Aktes zu packendem Ausdruck. Stimme, Vortrag, äußere Erscheinung vereinigten sich zu einer wahrhaft künstlerischen Leistung. Der Tenor Sontheim hatte eine ganz wundervolle Stimme, die nichts von dem unleidlichen Tremolieren hatte, das leider heutzutage bei manchen Sängern und Sängerinnen zur unvermeidlichen Gewohnheit geworden ist und die bedauerlicherweise auch zum Teil die Streichinstrumentalisten ergriffen hat. Viele können sich darin nicht genug tun und ernten dann von unreifen Backfischen ein schwärmerisches „Ach wie süß". Tremolieren und Vibrieren sind ganz verschiedene Effekte, und so monoton das erstere auf die Länge wird, ist das zweite unentbehrlich für den schönen, ausdrucksvollen Vortrag und verändert (alteriert) den Ton nicht, sondern macht ihn nur reizvoller. Bei dem Tremolieren, namentlich im Gesang, weiß man schließlich kaum mehr, ob es ein Tremolo oder ein Triller sein soll. Spohr hat in seiner Violinschule einige Stücke (u. a. das neunte Konzert) in dieser Beziehung ganz genau bezeichnet und angegeben, bei welchen Stellen er ein Vibrato haben wollte. Man sieht daraus, daß er ein immerwährendes Tremolieren nicht wollte. Joachim, Ernst und andere große Geigenmeister haben gewiß mit großer Empfindung gespielt, aber das Tremolieren nie so übertrieben, wie dies in neuerer Zeit nur zu oft geschieht. — Wenn Sontheim einen Fehler hatte, so war es, daß er gar zu gern in seiner herrlichen Stimme schwelgte und dadurch leicht in ein Verschleppen der Tempi geriet. Sonst hatte er die ausgezeichnetsten Qualitäten: er sang absolut rein, war zuverlässig und fest in jeder seiner zahlreichen Partien und war gleich ausgezeichnet als Raoul wie als George Brown oder Fra Diavolo. — Frau *Leisinger* war eine ausgezeichnete dramatische Sängerin, die viel Temperament, unbedingte Zuverlässigkeit, sowie verständnisvollen Vortrag besaß. Ueber *Pischek* brauche ich wohl nichts zu sagen. Dieser geniale Künstler wirkte hinreißend durch seine herrlichen Stimmmittel, wie durch seinen geistig durchdachten, durch und durch musikalischen und dramatischen Vortrag. Frau *Marlow*, der Liebling des Publikums, hatte eine reizende Stimme, eine vortreffliche Koloratur, deren einzige Schwäche, der Triller, nicht ganz auf der Höhe ihrer sonstigen Gesangskunst stand. Chor und Orchester waren vorzüglich.

Lehrtätigkeit am Stuttgarter Konservatorium.

Im Herbst 1861 wurde ich auf Antrag von Lebert neben Keller am Konservatorium für Musik als Lehrer des Violinspieles angestellt, ein Amt, das ich bis heute, also über 50 Jahre innehabe. Lehrerjahre sollten eigentlich wie Kriegsjahre doppelt zählen, so daß ich jetzt gewissermaßen mein hundertjähriges Jubiläum am Konservatorium feiern könnte. Hunderte von Schülern habe ich in dieser langen Zeit unterrichtet und viele von ihnen haben sich sowohl im Solospiel wie in der Kammermusik und Orchester Ruf und ehrenvolle Stellungen erworben. Ich nenne hier nur einige, wie: Marcel Herwegh, der Sohn des berühmten Dichters, der mir immer als anhänglichster Schüler und Freund treu geblieben ist und mit dessen Mutter, die eine ebenso hochbedeutende wie geistreiche Frau war, ich jahrelang in aufrichtigster Freundschaft verkehrte; Theodor Kilian, der treffliche Quartettspieler, Hans Becker, Professor am Konservatorium in Leipzig, Franz Fink (Berlin), Karl Becker in Chicago, Frl. Schunk (Heidelberg), R. Künzel, Konzertmeister, sowie noch mehrere vorzügliche Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle; A. Eisenmann, R. Steinbach, L. May, die jetzt als hochgeschätzte Lehrer am hiesigen Konservatorium wirken, der treffliche Geiger Adolf Morlang und andere, deren Aufzählung zu weit führen würde. —

Zu den brennendsten Fragen, die die ehrlichen, gewissenhaften Musiker heutzutage beschäftigen, gehört entschieden der Unterricht in der Musik, und es ist schwer zu finden, auf welche Weise dieses so schwierige Problem befriedigend zu lösen ist. Was für Versuche (bis jetzt leider ohne Erfolg) hat man nicht schon gemacht? Staatliche und konservatoristische Prüfungen hat man ins Leben gerufen, Kongresse gehalten, in denen viel geredet, viel vorgeschlagen wurde, und trotz allem und allem ist man kaum einen Schritt weiter gekommen. Solange es unverständige Eltern gibt, die da meinen, daß für den Anfänger in der musikalischen Kunst der billigste Lehrer gerade gut genug ist, und solange jeder beliebige Mensch, der zu gar nichts anderem zu brauchen ist, Musiker wird und Musikunterricht gibt, so lange wird es in unserer edeln Kunst nicht besser. Daran sind ja, Gott sei es geklagt, die unvernünftigen Eltern selbst schuld. Vernünftige Eltern werden z. B. die Lektüre ihrer Kinder sorgfältig überwachen und ängstlich dafür sorgen, daß ihnen nichts Unpassendes in die Hände kommt und daß ihr Geschmack geläutert werde. Wie steht es dagegen in der musikalischen Kunst? — Der greulichste Schund, die trivialsten, geschmacklosesten Stücke werden geduldet und mit Behagen angehört. — „Mein Sohn,

meine Tochter", so heißt es, „sollen ja nicht Künstler werden; sie sollen die Musik zu ihrem Vergnügen treiben, sie haben noch so viel anderes, Wichtiges zu lernen" usw., folglich bedarf es in der Musik keiner höheren Ausbildung, keines Ernstes. Das wird dem Lehrer immer und immer vorgestellt. Begreiflich ist es, daß infolgedessen auch sonst gewissenhafte Lehrer, um nicht schließlich die Stunde zu verlieren, nur darauf achten, den Schülern Stückchen einzustudieren, die beiden nicht zu viel Mühe machen und die dann im Kreise der Familie, unter guten Freunden, produziert werden können.

Gegen den Schund in der Literatur wird mit aller Macht gekämpft. Es haben sich Vereine gebildet, die sich dies zur hohen edlen Aufgabe gemacht haben, aber leider bis jetzt auch nur mit geringem Erfolg.

M. G. Saphir hat das bekannte Wort: „Mundus vult decipi, ergo decipiatur" drastisch dahin variiert: „Mundus vult Schundus". In der Musik bilden: Das Gebet einer Jungfrau, die Klosterglocken und die Rêverie von Rosellen noch immer das Entzücken von Papa und Mama. Höchstens wird hie und da ein kleines Stückchen der Klassiker einstudiert, damit auch etwas Klassisches gespielt wird. — Es ist leider eine traurige Wahrheit, daß die Musik, die ernste, hochbedeutende Kunst, neben dem, daß sie die populärste der Künste, auch zugleich die am wenigsten geachtete ist. Im Staate, in der Gesellschaft, werden die Musiker selten mit wenig Ausnahmen gegenüber den andern Künstlern (wie Maler, Bildhauer usw.) als gleichwertig angesehen. Ein ästhetisch gebildeter Mann wird sich hüten, einen „Faust" von Goethe oder ähnliches als langweilig zu bezeichnen, selbst wenn er es in seinem Innern etwa denken sollte. Aber er wird sich nicht im geringsten entblöden, zu erklären, daß eine Symphonie von Beethoven, eine Kantate von Bach höchlichst langweilig sei, und daß jeder beliebige Walzer aus . . . (Nomina sunt odiosa) ihm viel lieber sei. Ich habe einen feingebildeten, sehr hochstehenden Herrn gekannt, der sich mir gegenüber nicht scheute, zu erklären: „Ob man mit einem Messer auf einem Teller oder mit dem Fiedelbogen auf einer Geige kratzt, das ist für mich ganz das gleiche; ich bin eben ein Barbar in der Musik!" Ich konnte ihm auf diesen geistreichen (?) Ausspruch nichts anderes erwidern, als „daß ich ihn von Herzen bedauere".

Allerlei Anekdotisches.

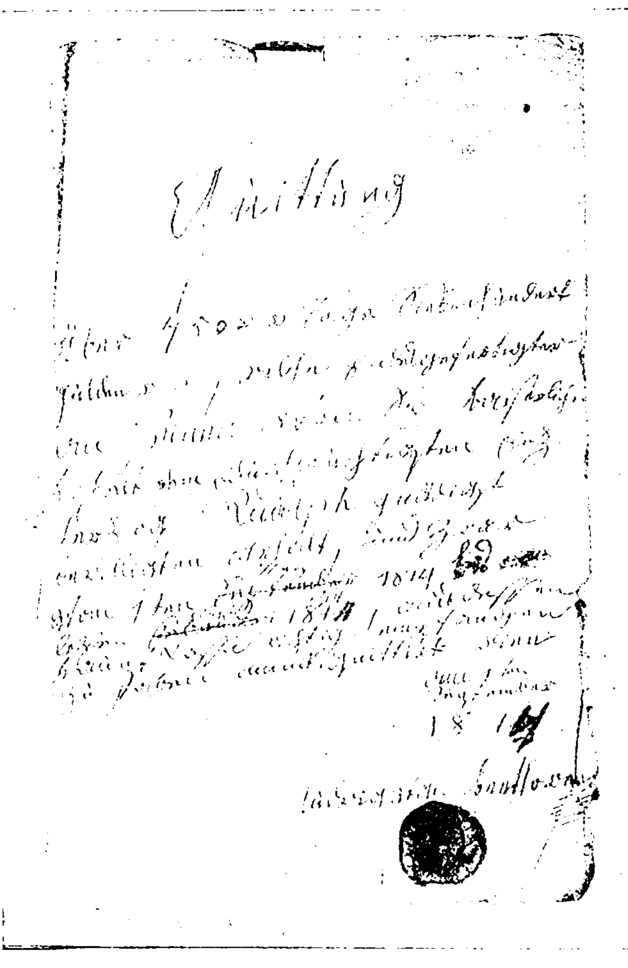
In Wildbad, wo ich mich zur Kur aufhielt, traf ich Georg Ebers, der mich daran erinnerte, daß wir uns als ganz junge Leute in Berlin im Hause von Mendelssohn kennen gelernt hatten. Als ich ihm gelegentlich meine Bewunderung über seine Schriften aussprach, sagte er mir: „Sie wissen nun, was aus mir geworden ist, jetzt wäre ich auch begierig, zu erfahren, was aus Ihnen geworden ist. Ich möchte Sie gerne hören und es würde mich sehr interessieren, von Ihren Kompositionen kennen zu lernen." Wir verabredeten nun, daß wir uns an einem der nächsten Tage um 6 Uhr, wenn die Kurmusik zu Ende ist und die Kurgäste zum Abendessen eilten, im Kursaal treffen wollten, wo ich ihm dann gerne eine Probe meines bescheidenen Könnens geben würde. Glücklicherweise weilte zur gleichen Zeit mein Freund und Kollege Wilhelm Krüger in Wildbad, der mir sehr gern zusagte, eine Sonate von Beethoven mit mir zu spielen, und mir verschiedene Violinstücke, darunter auch solche von meinen Kompositionen, zu begleiten. — Wieso sich unsere Verabredung, die wir versprochen hatten geheim zu halten, dennoch herumgesprochen hatte, weiß ich nicht; aber Tatsache ist es, daß, als wir um 6 Uhr den Kursaal betraten, ein so zahlreiches Publikum versammelt fanden, wie es wahrscheinlich, wenn wir das Konzert gegen Entree gegeben hätten, nicht erschienen wäre. Was war da zu tun? Wir mußten eben in Gottes Namen Ebers eine Stunde lang vorspielen und dem verehrlichen Publikum so ein Gratiskonzert geben. Als wir nachher gemütlich zusammen saßen, fragte Ebers meine Frau, welches von seinen Musenkindern sie am meisten liebte; sie nannte ihm den Roman „Uarda", worauf der Poet ihr nach einiger Zeit das Werk mit folgender liebenswürdigen Widmung sandte: Dein Gatte führte mich mit seinen Saiten — In eine Zauberwelt voll Herrlichkeit; — Laß Dich zum Danke nun von mir geleiten — In ferne Reiche der Vergangenheit. — —

Noch ein Geschichtchen aus dem Schwarzwaldbad. Kammersänger Schütky gab ein Konzert in Wildbad unter Mitwirkung von Wilhelm Speidel und mir. An einem sehr heißen Hochsommertag kamen wir in Wildbad an und wurden von dem Dirigenten der Kurkapelle, Kapellmeister Kühner, am Bahnhof erwartet und in unser Hotel geleitet. Herr Kühner teilte uns mit, daß Frau Baronin R. aus London in Wildbad sei und sehr bedaure, das Konzert nicht besuchen zu können, da sie wegen einer leichten Erkältung das Zimmer hüten müsse. Sie ließe uns aber fragen, ob wir nicht geneigt wären, nach dem Konzert noch bei ihr zu musizieren. Ich muß gestehen, daß die Perspektive, nach einem anstrengenden Konzert, noch so gegen 10 Uhr abends in einem wegen der Erkältung wahrscheinlich hermetisch geschlossenen Salon zu spielen, nicht sehr verlockend war. Ich lehnte also für meine Person vorerst entschieden ab, ließ mich aber schließlich durch Zureden von Speidel und Schütky doch zu einer Zusage breitschlagen. Ich sagte Herrn Kühner scherzhaft, er möge aber auch dafür sorgen, daß die Frau Baronin uns englisch, d. h. anständig honoriere, was auch Herr Kühner versprach. — Das Konzert fand im Kursaal statt. In dem sehr vollen Saale herrschte eine tropische Temperatur, und schwer seufzend bei dem Gedanken, daß mir jetzt, nachdem ich die „Kreutzer-Sonate", die „Othello-Fantasie" und ein paar kleinere Stücke gespielt hatte, noch eine Stunde Musizieren bevorstand, packte ich meine Geige ein und wir begaben uns ins Hotel Kl. zu der Frau Baronin. Nach sehr liebenswürdigem Empfang sagte uns die Dame, daß ihre Tochter im Konzert gewesen sei und ihr besonders entzückt von der Kreutzer-Sonate, von der Othello-Fantasie und dem von Schütky herrlich vorgetragenen „Wanderer" erzählt habe. Sie würde sehr gerne diese Musikstücke auch hören usw. — Ich hatte vorgehabt, ein paar kleine Stücke, wie sie für den Salon und die vorgerückte Stunde und die



N. Aronsons Beethoven-Büste.

herrschende Temperatur paßten, zu spielen, und war etwas erschrocken über die Zumutung der gnädigen Frau, machte aber schließlich bonne mine (à mauvais jeu ?) und nahm meine Geige zur Hand, um bei einem etwas verstimmten tafelförmigen Klavier die Variationen aus der Sonate und die vorsorglicherweise um die dritte Variation gekürzte Fantasie von Ernst im Schweiße meines Angesichts nochmals zu leisten. Schütky sang seinen „Wanderer" und inzwischen war es 11 Uhr geworden. Frau Baronin war sehr dankbar, sehr anerkennend und bot uns einige Erfrischungen an, die wir aber verbindlichst dankend ablehnten, da wir das dringende Bedürfnis hatten, uns bei einem tüchtigen Stück Braten und einem kühlen Trunke von den Strapazen des zweifachen Konzertes zu erholen. — Am andern Morgen reisten Speidel und ich frühzeitig ab, Schütky blieb, um seine Konzertangelegenheiten zu ordnen, in Erwartung der englischen Pfunde zurück. Um 11 Uhr kam nun ein Diener



Quittung Beethovens über das vom Erzherzog Rudolph empfangene Gehalt. (Originell ist der Anfang: Über 750 Sage 700 Gulden . . .)

und überbrachte Schütky in einem zierlichen Kuvert das mit großer Spannung erwartete Honorar. Es bestand in drei, sage drei Zwanzigfrankenstücken, aber nicht etwa für jeden von uns, sondern für uns alle drei! — Schütky sandte das Honorar sofort zurück, worauf um halb zwölf der Diener nochmals erschien, um das auf sechs Zwanzigfrankenstücke erhöhte glänzende Honorar zu überbringen. Auch dieses sandte Sch. zurück und schrieb einige Zeilen, worin er in höflicher Form ein Honorar von dreihundert Franken forderte. Auf diese, in Anbetracht der nicht ganz ungünstigen Vermögensverhältnisse des Hauses R. gewiß nicht unbescheidene Honorarforderung kam — überhaupt nichts mehr, ebensowenig wie auf einen Brief, den Schütky von Stuttgart aus nach London schrieb. Schütky wollte die Geschichte dieser Soiree veröffentlichen. Ich riet davon ab im Hinblick auf das Sprichwort: „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen", denn wir wären schließlich noch ausgelacht worden, daß wir so glänzend hereingefallen waren, und so mußten wir uns denn mit dem Bewußtsein trösten, der Frau Baronin R. einen erhebenden billigen musikalischen Genuß verschafft zu haben. — Ich muß aber zur Ehre des Hauses R. hinzufügen, daß ich überzeugt bin, daß die ganze Honorargeschichte ohne Wissen der Frau Baronin sich abgewickelt hat und der Haushofmeister oder wer überhaupt es sonst zu besorgen hatte, gedacht hatte, für deutsche Musikanten wäre das reichlich genug, und das Honorar schmunzelnd eingesteckt hat.

Eine hübsche Geschichte erzählte *Max Seifriz* aus seiner Zeit, wo er Hofkapellmeister des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg war. Die Kapelle besaß einen Paukisten, der sich nicht gerade einer besonderen musikalischen Intelligenz erfreute; so kam der nette Fall vor, daß, als bei der Probe einer Ouvertüre die Pauke sehr schlecht stimmte und Seifriz fragte: „Was haben Sie denn gestimmt ?" der Pauker ganz naiv antwortete: „H fis. Auf meiner Stimme steht doch Hafisouvertüre!" — Auf die Einladung des kunstsinnigen Fürsten kam Liszt nach Löwenberg, um mehrere seiner Kompositionen selbst zu dirigieren. Seifriz machte Liszt ganz besonders darauf aufmerksam, daß der Paukist der Hofkapelle nicht sehr zuverlässig sei und daß man ihm bei besonders wichtigen Stellen immer ein besonderes Zeichen geben müsse. Liszt versprach auch, sich daran zu erinnern, vergaß aber bei der Aufführung gänzlich darauf, so daß der Anfang der einen symphonischen Dichtung, wo die Pauke eine besonders wichtige Stelle hatte, durch Nichteintreten des Paukers, der gewohnterweise auf das Zeichen wartete, kläglich verkrachte. Als nun Seifriz ihn deshalb zur Rede stellte, antwortete er: „Ja, Herr Hofkapellmeister, er f u n g an, schlecht zu dirigieren." (Auf Seifriz komme ich noch zu sprechen. Der Verf.)

Ferdinand Hiller, dessen hundertster Geburtstag in der musikalischen Welt kürzlich gefeiert wurde, hatte ich bei Liszt kennen lernen. Ich spielte mit ihm und Coßmann unter anderem seine Trioserenade mit dem reizenden, rhythmisch interessanten Intermezzo, die ich später mehrere Male in meinen Soireen in Stuttgart mit Pruckner aufführte. In einer Matinee mit Liszt spielte er Variationen für zwei Klaviere über „Lützows verwegene Jagd" von sich. Ein Zuhörer, der der Meinung war, das Stück sei von Liszt, sagte ganz enthusiasmiert zu Liszt: „Meister, das ist eine Ihrer bedeutendsten Kompositionen." — In den unter seiner Leitung stattfindenden Gürzenich-Konzerten in Köln wirkte ich mehrmals mit, u. a. bei der Beethoven-Zentenarfeier, wo ich von ihm eingeladen wurde, das Violinkonzert zu spielen. Im Jahre 1873 kam der liebenswürdige, geistreiche Meister nach Stuttgart, wo er im Abonnementkonzert ein Konzert von Mozart und in meiner Quartettsoiree ein neues Klavierquintett spielte. Sein Mozart-Spiel war ganz wundervoll und erinnere ich mich dessen, sowie seiner geistvollen Improvisationen noch immer mit Bewunderung. Ich lasse hier ein Albumblatt folgen, das er meiner Frau schrieb:

Das ist der ächte Meister Singer
Der Meister Singer,
Kein dummes Evchen liebend fing er,
Der Meister Singer.
An „Madame Singer" treulich hing er
Sich als ein Ehstands-Freudenbringer
Der Meister Singer.
Und ihres Herzens ein Bezwinger
Und in der Kunst ein kühner Ringer
Zu ewig neuen Ehren ging er
Der Meistersinger
Meister Singer.

In einer Gesellschaft kam auch die Rede auf *Meyerbeer*. Ein anwesender sehr bekannter Musiker sprach gelassen die Worte aus: „Meyerbeer war wie der sogenannte (sic!) große Kaulbach nichts weiter als ein geschickter Faiseur!" Das regte meine Galle etwas auf, ich schwieg aber. Als dann aber unter anderem auch von Gounods Faust gesprochen wurde und ich ganz bescheiden die Ansicht aussprach, daß diese Oper große Schönheiten enthalte, sagte die Hausfrau: „Aber, Herr Konzertmeister, da verliere ich alle Achtung vor Ihnen." Das war mir denn doch etwas zu stark und ich platzte in meinem Aerger heraus: „Gnädige Frau, wenn ich die Wahl hätte zwischen Ihrer Achtung oder den Faust von Gounod komponiert zu haben, zöge ich unter allen Umständen das letztere vor." (Fortsetzung folgt.)

Die Kurfürsten-Oper in Berlin.

Im unteren Ende der Nürnbergerstraße, zwischen Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, ist seit einem Jahre mit enormer Energie an einem Hause gebaut worden, das nach der Straßenfront hin eine mächtige steinerne Fläche bildet, in die nur zwei gewaltige, vom Erdboden bis zum Dachsims durchlaufende Rundbogenfenster eingelassen sind. An dem Bauzaun kündigte ein großes Plakat an: „Kurfürsten-Oper. Eröffnung Herbst 1911!" Man las dies und dachte sich dabei, wie wollen die Leute in der kurzen Zeit fertig werden ? Nun, sie haben es geschaffen — in elf Monaten ist das Theater, das 1100 Personen faßt, eine der größten Bühnen Berlins hat, mit allen technischen Schikanen ausgerüstet ist und den wohlgemeinten aber außerordentlich strengen Theaterbaugesetzen völlig entspricht, sozusagen

aus dem Boden gestampft worden. So einfach wie der Bau von außen erscheint, so anspruchslos ist er auch von innen, ja die Anspruchslosigkeit geht mit ihren konventionellen Schablonenarabesken sogar etwas ins Kühl-Primitive über. Nur die große sternförmig durchbrochene Decke, an der abends einige hundert Glühlampen ihr „hohes" Licht leuchten lassen, ist ein erfreuliches Stück Kunstgewerbe, das sich aber leider an einer Stelle befindet, wo es am schwierigsten betrachtet werden kann. Die Hauptfarben des Zuschauerraums sind fast die des Rosenkavaliers: grün, weiß, aber gold statt silber. Der Orchesterraum liegt tief und hat eine gut gelungene Resonanz. Das ständige Orchester ist 70 Mann stark, aber bis zu 120 können placiert werden. Bös ist der Hauptvorhang bemalt. Seine Grundfarbe ist gelbbraun. Darin, ungefähr in der Mitte, ist ein großes dekorativ gehaltenes Medaillon, in dem in recht grober Malerei zwei weibliche Figuren einen stehenden, zur Laute singenden, romantischen Künstler (wahrscheinlich ein ins Freie geratener Montmartresänger) belagern. Allerdings ohne alles Verletzende in der Darstellung, nur wie gesagt, „mies gemalen". Symbolisch: der Direktor hofft Euch mit seiner Vorstellung etwas Besseres zu bieten?

Als diese Gardine sich bei der Eröffnungsvorstellung emporhob, gab es als erste Szene der „Lustigen Weiber von Windsor" ein sehr viel erfreulicheres Bild zu sehen: die beiden, in englischer Gotik sehr stilrein aufgebauten Häuser der Familien Fluth und Reich, die, offenbar zur Förderung des weiblichen Unterhaltungstriebes, durch einen hübschen Schwippbogen verbunden waren. Ein gemütlicher alter Kleinstadtwinkel und nicht ohne Distinktion. Auch die Stube im Gasthof zum Hosenband war sehr echt. Nur schien mir die Größe des Ausschanks nicht ganz den Bedürfnissen der trinkfreudigen Gesellschaft zu entsprechen. Ich habe in alten englischen Gasthöfen (sie sind in ihrer Art wahrhaft idyllisch) mit weniger Kundschaft viel größere, ermutigendere „Bars" gesehen, ja manchmal waren sie direkt eine kleine Bude für sich innerhalb der großen. Aber der Garten Reichs war fast wie eine dekorative Märchendichtung von Heinrich Vogeler. Rechts eine gut proportionierte Terrasse mit geschwungen auslaufender Treppe. Der übrige Garten mit gut gehaltenen, hübsch verteilten Bäumchen und Sträuchern bepflanzt, die den beiden drolligen Liebhabern (Spärlich und Dr. Cajus) die notwendige Verborgenheit sicherten. Und dann ein echt imitierter (wie jetzt unsere vorweihnachtlichen Straßenhändler von ihren Glasdiamanten sagen) englischer Rasen, der jeden Gartenbesitzer neidisch machen könnte. Nur Griesgrame können behaupten, daß Direktor Moris' Dekorationseinfälle absurd wären.

Wenn er so sicher das Richtige treffende Sänger hätte wie sein Dekorationsmaler seine (Moris') Ideen auszuführen imstande ist, dann wäre es um das Solistenensemble weniger problematisch bestellt. Aber da kann man die Leistungen noch nicht recht freudigen Herzens loben. Es wäre ungerecht, wenn man mit einem gänzlich neu zusammengestellten, uneingespielten und mit der Hausakustik noch nicht vertrauten Opernensemble scharf ins Gericht gehen wollte. Und in diesem Falle kommt noch etwas dazu, was die freie Darstellung zunächst entschieden beeinträchtigen muß: Moris' erfreuliche Abneigung gegen alles Routinierte, Konventionelle und Durchschnittliche im Spiel. Er will auch in der nichtwagnerschen Oper die völlige Verschmelzung von Darstellung, Musik und Szene haben. Das läßt sich auch erreichen, wie das Beispiel einiger seiner Sänger zeigte, aber es geht schwer, weil nicht alle Sänger die Leichtigkeit der Bewegung besitzen, die dazu notwendig ist. Besonders bei den Frauen fiel eine beträchtliche Hilflosigkeit und Gezwungenheit auf. Man sah auf den ersten Blick, daß sie eine schlampige Schablone abgeworfen und das Neue, das gerade nichts Schablonenhaftes haben soll, eiligst ihrer bescheidenen Routine angepaßt hatten. Natürlich sollte es in den „lustigen Weibern" lebendig zugehen, aber in der Hauptsache kam es doch mehr auf Hetzerei oder Marionettenbewegung hinaus, und ganz entschieden nur aus unzulänglicher darstellerischer Durchbildung der Solisten. Wenn aber das Spiel soviel Aufmerksamkeit verlangt, kann auf das Singen nicht so geachtet werden, wie es bei dieser melodiösen Oper, die zuallererst auf ihrer Musik basiert, notwendig ist. Moris steht wohl auf dem ganz richtigen Standpunkt, daß ein wirklich guter Sänger in jeder Körperlage und auch bei anstrengender Bewegung singen können muß. Das sollte er wenigstens können; aber unsere Sänger können leider heutzutage, wenn es gut geht, leidlich singen. In den ersten Jahren ihrer Bühnentätigkeit machen sie meistens erst den wirklichen Gesangunterricht durch. Ausnahmen brauchen sich nicht getroffen zu fühlen! Es liegt also nicht so sehr an Moris, wenn die erste Aufführung die wünschenswerte Qualität nicht aufwies, sondern an seinem Material. Und wenn man ihm sagt, daß er ja anderes hätte engagieren können, so muß man ihn abermals in Schutz nehmen, denn die wirklich fertig ausgebildeten Sänger sind weder kaninchenhaft zahlreich, noch befinden sie sich gewöhnlich außer Engagement. Moris hat viel jungen Nachwuchs nehmen müssen, der vielleicht erst unter seiner Anleitung wirklich brauchbar wird. Einige recht erfreuliche Leute befinden sich aber doch unter seinem Ensemble, z. B. der prächtige *Sergei Warjagin*, ein kunstfertiger Baß und hochintelligenter Mime, der einen sehr persönlichen Falstaff auf die Bühne stellte. Nicht den gemüttriefenden, humorvollen galanten Dickbauch, sondern einen durch den Suff schon etwas abwärts geratenen, klug-ironischen, wenig junkerhaften Prahlhans; eine Auffassung der Rolle, die im Lande Shakespeares sehr verbreitet ist. Dann ist da ein beachtenswerter Bariton, *Artur Pacyna*, der sich als Vulkan in Gounods „Philemon und Baucis", der zweiten Einstudierung der Kurfürsten-Oper, hervortat. Er besitzt ein schönes, volles Einregisterorgan, das er ganz in der Gewalt hat. Seine Darstellung des Vulkan ließ Sympathie mit den Absichten Moris' erkennen. Frl. *Rosa Hjorth* hat ihre Stimme erst noch groß zu ziehen. Kehlfertigkeit besitzt sie bereits, wie die Koloraturen der Baucis verrieten, aber sie muß darin noch freier werden. Die Darstellerinnen der Frauen Fluth und Reich (Lustige Weiber) müssen noch mehr lernen, ehe sie befriedigen und amüsant unterhalten können.

In zwei musikalischen Punkten exzelliert die Oper aber jetzt schon, nämlich mit Orchester und Chor. Das will viel sagen. „Wenn Ihr in Berlin so viele Operhäuser baut, werdet Ihr keine ersten Hornisten dafür kriegen," sagte mir einmal Karl Brecher, der die wunden Punkte der Orchester sattsam kennt. Moris belehrt ihn eines besseren. Die Solobläser der Kurfürstenoper können sich überall hören lassen. Die Stimmung ist auffallend rein, ein Unikum für ein Berliner Theaterorchester, ausgenommen die Hofkapelle. Der Gesamtton des Orchesters ist nobel, reich und gewissermaßen elegant. *Selmar Meyrowitz*, der erste Kapellmeister, der schon in der Komischen Oper von anno Gregor auffiel, ist ein wertvoller musikalischer Feldmarschall. Die Chöre zeichnen sich durch sicheres Studium, Klangschönheit und individuelle Bewegung des Einzelnen in der Masse aus. An letzter Eigenschaft erkennt man den Regisseur Moris. Das wilde, sich bis zur Tollheit steigernde Bacchanale in „Philemon und Baucis", mit seinen eingestreuten Soli und Chören, war eine Regieleistung, die denen Reinhardts in nichts nachsteht. Jemand sagte schon danach: „Wenn nur Moris nicht nächstens auch in den Zirkus geht und etwa die Afrikanerin mit Löwen, Tigern, Leoparden, Elefanten, Kamelen und tausend Menschen aufführt!" Nun, wir haben also ein Opernhaus mehr (das übrigens eine für Berlin ganz außerordentlich große Abonnementsliste zusammen gebracht hat) und an Moris ganz allein liegt es, ob seine Oper die Rolle spielen wird, die man von ihr erwartet: ein Kunstinstitut zu sein, und nicht eine bureaukratische, musikdramatische Routinemaschine. Da die finanzielle Grundlage sehr solide sein soll, ist zu erwarten, daß die Zeit der Kinderkrankheiten überstanden werden kann. Nun Moris, tummle dein Roß!

H. W. Draber.



Elberfeld-Barmen. Die Elberfelder Konzertgesellschaft hat zur Feier ihres 50jährigen Bestehens drei glänzende Festkonzerte veranstaltet, bei denen nur zu bedauern war, daß ausländische Künstler (Pugno, Ysage, Casals) und ausländische Werke (Delius, César Franck) zu sehr in den Vordergrund gerückt erschienen. Delius' „Messe des Lebens" fand dank einer ausgezeichneten Wiedergabe eine fast ebenso freundliche Aufnahme wie vor zwei Jahren gelegentlich der Uraufführung hierselbst. Eine Klaviersonate von C. Franck vermochte unser Publikum nicht sonderlich zu erwärmen. Ein weihevolles Präludium bildete S. Bachs Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied". Beethovens „Neunte" schloß das Jubiläumsfest stimmungsreich ab. — Die Barmer Konzertgesellschaft stellte uns in Frl. Elena Gerhardt eine Sängerin vor, die in Liedern von Schubert, Brahms und R. Strauß dank einer vorbildlichen Tongebung und Atemgymnastik mit solcher Gefühlswärme und echt künstlerischem Ausdruck sang, daß man sie zu unseren erstklassigen Künstlerinnen zählen muß. — Der „Barmer Volkschor" hat sich ein eigenes Orchester gegründet, das der ebenso fleißige wie talentvolle junge Dirigent *Hermann Inderau* in wenigen Monaten so trefflich schulte, daß die Interpretation der D dur-Suite von Bach, der Pastoralsymphonie und der Faustsymphonie von F. Liszt alle Anerkennung verdient. — Die Uraufführung erlebte eine neue Kantate von *Julius Weismann*: „Macht hoch die Tür" für Sopran-

solo, Chor und Orchester. Der Autor zeigt Sinn für volkstümliche Melodik und energische Rhythmik. Der Text ist gut deklamiert. Die Instrumentation meisterhaft. Als moderner Meister überrascht W. mit kühnen Modulationen, Quintenparallelen u. dergl. Die Kantate fand freudige Aufnahme. — Unter *A. v. Gerlachs* Direktion zeitigt unsere Elberfelder Bühne steigende Leistungen. Auch in Barmen erlebte der Rosenkavalier bei ausgezeichneter Aufführung und Ausstattung in kurzer Zeit bei stets ausverkauftem Hause zahlreiche Aufführungen. Erfolgreiche Gastspiele absolvierten M. Mensinsky (Tannhäuser) und Sigrid Arnoldson (Carmen, Regimentstochter). *H. Oehlerking.*

Essen. Ein neues Morgenrot ist mit *Abendroth*, dem neuen Leiter unserer musikalischen Verhältnisse, angebrochen. Alles jubelt ihm zu. Die Konzerte des Musikvereins und Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters überfüllen den Saalbau. Wenn die Skeptiker meinen, daß der auffallende außerordentliche Erfolg mit dem „neuen Besen" oder der Sucht nach Neuem zusammenhängt, so sind sie diesesmal im Irrtum. Sämtliche Fachleute sind sich in der Ueberzeugung einig, daß wir in Abendroth einen echten musikalischen Germanen mit urwüchsiger direktorialer Gestaltungskraft vor uns haben, der mit souveräner Macht Orchester und Sänger beherrscht. Wir fürchten nur, daß wir ihn nicht lange behalten werden, obgleich die Stadt Essen das Orchester jetzt auf 65 ständige Mitglieder vermehren wird. *r.*

Karlsbad in Böhmen. Nachdem Prinz *Joachim Albrecht von Preußen* seine Orchesterfantasie „Raskolnikow" bereits zur Uraufführung gebracht hatte (siehe „N. M.-Ztg.", Heft 22, 1911), hob die städtische Karlsbader Kurkapelle auch sein neues Werk, „Traumbilder aus der Ahnengruft der Romanows" (nach Schilderungen aus dem Buche Richard Graf v. Pfeil, „Neun Jahre in russischen Diensten unter Kaiser Alexander III.") aus der Taufe. Vergleicht man die beiden großen Orchesterwerke miteinander, so fällt es auf, daß die Programmideen beider Werke russischen Ursprungs sind, daß aber der russische Charakter im musikalischen Ausdrucke in der „Raskolnikow-Fantasie" bei weitem besser getroffen wurde, als in der „Ahnengruft der Romanows", wie denn überhaupt das erstere Werk musikalisch höher zu bewerten ist, als die zweite Arbeit des Prinzen. Immerhin weist aber auch die „Ahnengruft" Interessantes und Gehaltvolles auf. Ein ganzes Stück russischer Geschichte zieht da musikalisch illustriert an dem Hörer vorüber. Nach der Introduktion, der noch das Ankünden der Mitternachtsstunde angehängt ist, worauf das Uhrwerk des großen Glockenturmes der Ahnengruftkirche die russische Hymne erklingen läßt, ziehen die in den Grüften ruhenden Gestalten an Peter dem Großen vorbei, der sie alle aus ihrer Ruhe störte. Sentimental behandelt tritt Peter III., der Ermordete, auf. Pompös, förmlich alle ihre Reize zur Schau tragend, wird Katharina II. eingeführt. Mit blutigem Haupte erscheint darauf Paul I. Kraftvoll tritt Alexander I. in den Kreis seiner Ahnen, um aber scheu vor seinem Vater, um dessen Tod er gewußt, zurückzuweichen. In ein Marcia funebre gekleidet, wandert die Riesengestalt Nikolaus I. daher. Eine Pause — dann naht Alexander II. Eng angeschlossen an diesen tritt die Kaiserin Maria Alexandrowna auf. — Plötzlich ertönt das martialische Motiv Peter des Großen. — Er gebietet zurückzukehren in die Gräber. Ein Schlag — es ist ein Uhr nachts. Die Schatten verschwinden und das Uhrwerk läßt wieder „Gott erhalte den Zaren" ertönen. Mächtig und kraftvoll schließt die Hymne das Werk. Musikdirektor M ä n z e r hatte sich auch dieser Arbeit, genau so wie der „Raskolnikow-Fantasie", mit Liebe angenommen und dem anwesenden Komponisten zu einem glänzenden Erfolge verholfen. *M. Kaufmann.*

Meiningen. Das dritte Abonnementskonzert der Hofkapelle hat uns die Bekanntschaft des neu berufenen Hofkapellmeisters Dr. *Max Reger* als Dirigenten vermittelt. Reger dirigierte die dritte Brahms-Symphonie und die Beethovensche „Eroica" mit großem Erfolge. Das Orchester leistete seinem genialen Führer treue Gefolgschaft und war stellenweise von ganz ausgezeichnetem Wohlklang. Nach dem glänzend verlaufenen Debüt kann man mit Zuversicht annehmen, daß das Erbe Bülows und Steinbachs in die rechten Hände übergegangen ist und daß der feinsinnige Berger einen würdigen Nachfolger gefunden hat. Reger wurde vom begeisterten Publikum stürmisch gefeiert. An diesem großartigen Erfolge partizipiert zum nicht unbeträchtlichen Teil Frau Dr. *Gertrud Fischer-Maretzki*, die zwischen den beiden Orchesterwerken die Gluck-Arie aus „Orpheus" und die beiden Wagnerschen „Schmerzen" und „Träume" in verklärtester Schönheit vortrug und damit wieder aufs neue den Beweis ihrer reifen Künstlerschaft erbrachte. — Wenige Tage zuvor gab's unter Leitung des Musikdirektors *Langguth* in der Stadtkirche ein geistliches Konzert, bei dem u. a. Regers Choralkantate „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" im Beisein des Meisters zur wirkungsvollen Wiedergabe gelangte. *P.*

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Daten und das Repertoire für die „Richard-Wagner- und Mozart-Festspiele", die im nächsten Sommer in München stattfinden, werden soeben bekannt gegeben. Mozart-Festspiele im Residenztheater: am 2. und 8. August („Figaros Hochzeit"), am 3. und 10. August („Cosi fan tutte"), am 5. und 9. August („Don Giovanni") und am 6. August („Bastien und Bastienne" und „Die Entführung aus dem Serail"). Die Richard-Wagner-Festspiele im Prinzregententheater werden wieder in vier Serien veranstaltet. „Meistersinger", „Tristan" und „Der Ring" werden in der Zeit vom 11. August bis 15. September aufgeführt.

— In Dresden hat „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß am 13. Dezember unter Leitung von Generalmusikdirektor v. Schuch die 50. Aufführung erlebt. Das Haus war ausverkauft, wie bis jetzt bei sämtlichen Vorstellungen. Die Besetzung war dieselbe wie bei der Uraufführung (die Damen Siems, v. d. Osten, Nast und Karl Perron in den Hauptrollen), mit einziger Ausnahme des „Faninal", den seit Scheidemantels Abgang Paul Frede gibt. Eine Richard-Strauß-Woche ist in Aussicht genommen.

— In Straßburg i. E. ist im Stadttheater *Hans Pfitzners* „Musik zum Käthchen von Heilbronn", die der Komponist dem Andenken Heinrich v. Kleists gewidmet hat, unter seiner Leitung zum erstenmal aufgeführt worden.

— *Ernst v. Kaskels* Oper „Der Gefangene der Zarin" ist am Kölner Opernhaus aufgeführt worden.

— „Die Barbarina", Spieloper in 3 Akten und einem Nachspiel, von *Otto Neitzel*, ist in Dessau, Hamburg, Crefeld, Elberfeld, Dortmund zur Aufführung angenommen worden. Das Buch behandelt den Stoff der berühmten Tänzerin Barbarina am Hofe Friedrichs des Großen. Der „Alte Fritz" hat darin eine sehr sympathische stumme Rolle: Sämtliche Bühnen wollen das Werk am 24. Januar, dem 200. Geburtstag des „Alten Fritz", aufführen. (Es erscheint im Jungdeutschen Verlag von Kurt Fliegel & Co., Berlin.)

— In Braunschweig ist zum Geburtstag des Regenten (!) zum ersten Male Straußens „Elektra" in der Hofoper gegeben worden.

— Im Erfurter Stadttheater hat die Uraufführung der „Castilianer", Oper in 3 Akten (der Text von Direktor *W. Schirmer*, frei nach Calderons „Der Richter von Zalamea"), stattgefunden. Der Komponist *Theodor Erler* (Schirmers Kollege in Plauen) scheint die Vorzüge des Textes nicht empfunden zu haben, denn er schreibt dazu eine Musik, die allenfalls Routine verrät, aber größtenteils mehr operettenhaft wirkt. *Bl.*

— Unter dem Kennwort „Strauß-Festspiele in Bayreuth?" berichtet die Berliner „Zeit am Mittag", Strauß und Hofmannsthal seien in Verhandlungen mit der Markgräflichen Schloßverwaltung in Bayreuth getreten, um für die Saison 1912 das stilvolle kleine Theater im Schloßbau zu mieten. Es soll an den festspielfreien Tagen Molières Komödie „Le Bourgeois gentilhomme" aufgeführt werden. In diese Komödie ist bekanntlich die amouröse Spieloper „Ariadne auf Naxos" eingeschoben, deren Text von Hugo v. Hofmannsthal umgearbeitet ist und zu der Richard Strauß eine Musik geschrieben hat, die für ein kleines Orchester von 36 Musikern instrumentiert ist und an die Tradition des alten Koloraturgesanges anknüpft. — Se non è vero, è ben trovato.

— In der Komischen Oper zu Paris hat die Uraufführung der musikalischen Tragödie „Berenice" von Albéric Magnard stattgefunden.

— *Thuilles* Oper „Lobetanz" hat im Metropolitan Opera-House in New York die erste Aufführung in Amerika erlebt.

*

— Zum 100. Geburtstage Liszts hat der geniale *Ferruccio Busoni* in Berlin sechs Klavierabende (in der Zeit vom 31. Oktober bis 12. Dezember) gegeben. Das grandiose Gesamtprogramm brachte auch eine Uraufführung „Fantasie über zwei Motive aus Mozarts Figaro" (nach dem fast vollständigen Originalmanuskript ergänzt von Busoni).

— Aus München wird berichtet: Generalmusikdirektor Geh. Hofrat *Ernst v. Schuch* hat sich bereit erklärt, die Direktion der Akademiekonzerte der zweiten Abonnementshälfte zu übernehmen.

— *Siegmund v. Hausegger* hat mit dem Blüthner-Orchester in Berlin zwei Novitäten: „Der Islandfischer", ein feinsinniges Orchesterstück des hochbegabten *Pierre Maurice*, und die „Tanzrhapsodie" von *Delius* aufgeführt.

— Erika v. Binzer hat eine neue Klaviersonate von *August Reuß* (op. 27, c moll) in verschiedenen Städten, darunter auch München, gespielt.

— Die erste diesjährige musikalische Veranstaltung des Frankfurter Tonkünstlervereins war ausschließlich den Kompositionen von *Alexander Friedrich von Hessen* gewidmet. Außer Liedern und Duetten wurde als Hauptwerk eine soeben erschienene Violoncell-Sonate gespielt.

— In Weimar hat die Bläservereinigung der Hofkapelle ein Septett: „Von Liebe und Leid" für Flöte, Oboe, Klarinette,

Fagott, zwei Hörner und Harfe von dem in Berlin lebenden Komponisten *Gustav Bümcke* aufgeführt.

— „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ von *Fr. Klose* steht auf den Programmen der Musikvereine in Basel, Elberfeld, Gotha, Mainz.

— Das neue „Klavierkonzert“ von *Braunfels*, das kürzlich seine Uraufführung in Berlin erlebte, wird der Komponist selbst in Basel, München, Essen, Hamburg und Frankfurt a. M. spielen.

— *Hermann Bischoffs* „Erste Symphonie“, die kürzlich in Chemnitz aufgeführt wurde, wird auch Volkmar Andreae in Zürich herausbringen.

— Der Cäcilienverein Baden-Baden hat unter Leitung des Herrn Musikdirektors Otto Schäfer zwei Chorwerke des Münchner Komponisten *Karl Bleyle* aufgeführt: „Mignons Beisetzung“ für gemischten Chor, Knabenstimmen und Orchester und „Die Höllenfahrt Christi“ für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester.

— *Arnold Mendelssohns* kürzlich erschienenes op. 44: Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella (Leipzig, Peters) sind vom Meisterschen Gesangverein in Kattowitz unter Leitung von *G. v. Lüpke* aus der Taufe gehoben worden.

— Das „Ritter-Quartett“ hat in Moers ein dem Professor Ritter gewidmetes Klavierquintett von *Willy Knöchel* aufgeführt.

— Aus Basel wird uns geschrieben: Das treffliche Orchester *Hermann Suters* hat die neue (VI.) Symphonie in A dur von *Hans Huber* aus der Taufe gehoben. Es ist wohl eine der gelungensten Arbeiten des überaus fruchtbaren Komponisten. Durchweg ein stets interessierendes Musizieren in einer persönlich kraftvollen Sprache. Besonders fällt die Kraft rhythmisch charakteristischer Themenbildung auf. Das Allegretto grazioso ist ein reizvolles Tongemälde, das Adagio (non troppo) enthält reiches Gefühl und große Kontraste. Am schönsten zeigt sich Hubers technisches Können und seine souveräne Beherrschung des Orchesters im Eingangs- und im Schlußsatz, letzterer ein durchaus originelles und großzügiges Variationenwerk. — Zu *Friedrich Hegars* 70. Geburtstag wurde im gleichen Konzert seine festfrohe Ouvertüre zur Tonhalleeinweihung in Zürich gemacht. *H. B.*

— Ein Richard-Strauß-Fest größter Dimension hat im Haag stattgefunden. Die symphonischen Werke, die Opern, Kammermusik und Lieder kamen zur Aufführung. Das meiste dirigierte Strauß selber, Viotta stand ihm zur Seite.

— In Paris hat *Richard Strauß*, von „minutenlangem Beifall begrüßt“, das Lamoureux-Orchester dirigiert („Zarathustra“, „Tod und Verklärung“, Schubertsche Symphonie). Es soll auch noch wegen der „Rosenkavalier“-Aufführung verhandelt worden sein.



— *Liszts Psaume.* Wir hatten in Heft 2 als Musikbeilage den Psaume von Liszt veröffentlicht, der in die spätere Ausgabe des Albums d'un voyageur nicht aufgenommen worden war. Auf verschiedene Zuschriften antwortet Herr *August Stradal* folgendes: „Wie sich herausstellt, ist die im Liszt-Hefte der „N. M.-Z.“ veröffentlichte Komposition Liszts nicht der erste Versuch, ein Originalwerk der Kirchenmusik zu schreiben, sondern erscheint dieses Werk als eine total freie Bearbeitung Liszts nach einem Chorale. Schwer ist es, bei Liszt die Grenze zwischen Originalkomposition und Bearbeitung anzugeben. Würde man streng akademisch urteilen, so müßte man manche Stellen aus Liszts Kirchenkompositionen (z. B. manches aus der „Heiligen Cäcilia“, dem Oratorium „Christus“, dem Oratorium „Die heilige Elisabeth“ usw.) als total freie Bearbeitungen alter Antiphonien bezeichnen. Es sind dieses aber keine eigentlichen Bearbeitungen, sondern auf Grund einer Antiphonie entstandene Originalkompositionen. Bei dem Psaume gab freilich der Choral, den Liszt in Genf hörte, den Anstoß zur Komposition, doch wurde beinahe eine Originalkomposition Liszts aus dieser Bearbeitung des Chorales (siehe verschiedene harmonische Wendungen [b moll usw.], die kanonischen Folgen, den sphärenhaften, echt Lisztschen Schluß). — Ich wenigstens sehe dieses Werk, trotzdem ein Choral ihm zugrunde liegt, als die erste Original-Kirchenkomposition Liszts an. — Ueber den dem Werke zugrunde liegenden Choral gab mir der berühmte Musikgelehrte, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Professor Dr. Eusebius Mandyczewski folgende Auskunft, wofür ich ihm hier herzlichst Dank sage. Der Choral lautet „Freu dich sehr, o meine Seele“; er wird wohl schon im 16. Jahrhundert in protestantischen Kirchen gesungen worden sein. Er kommt, jedesmal anders harmonisiert, fünfmal vor (einmal in C dur, viermal in G dur). Bach hat in seinen Kantaten den Choral fünfmal benützt, in seiner 70. Kantate sogar mit Urtext. Robert Schumann bringt diesen Choral im Album für die Jugend als figurierten Choral ebenso, wie Liszt, in F dur.“

— *Ein Kampf um die ungarische Liszt-Ausgabe.* Aus Budapest wird der „Frankf. Ztg.“ geschrieben: Mehrere ungarische Blätter beschäftigen sich unter dem Titel „Nachklänge zur Liszt-Feier“ mit einer fatalen Angelegenheit. Nach den vorliegenden Mitteilungen hat das Kultus- und Unterrichtsministerium bei der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig 100 Exemplare der Lisztschen Werke im Betrage von 100 000 Kronen bestellt. Die Hälfte der Exemplare ist für verschiedene Musikinstitute Ungarns bestimmt, während für die Uebernahme der anderen Hälfte vom Ministerium die volle Garantie übernommen wurde. Nun beanstanden die ungarischen Blätter, daß im Text dieser für die Liszt-Feier hergestellten „ungarischen Ausgabe“ der Werke Liszts, abgesehen vom Titelblatt und der Einleitung, die in ungarischer Sprache neu hergestellt wurden, alle musikalischen Hinweise usw. in allen möglichen Sprachen gegeben sind, nur eben nicht in der ungarischen. In gewissen Kreisen ist man bestrebt, aus der Sache womöglich eine „parlamentarische Affäre“ zu machen. — Hierzu wird den „Leipziger N. Nachr.“ auf eine Anfrage von der Firma Breitkopf & Härtel mitgeteilt, daß diese sich bei ihren Liszt-Ausgaben für Ungarn genau an den mit der ungarischen Regierung seinerzeit abgeschlossenen Vertrag gehalten habe, wonach sie nur verpflichtet war, die Haupttitel, Umschläge und die Vorworte, wie sie Liszt selbst geschrieben hat, in ungarischer Sprache wiederzugeben. Bezüglich der sonst anzuwendenden Sprachen wurde der Firma freie Hand gelassen.

— *Städtische Musikpflege.* Aus *Berlin* wird berichtet: Der Stadtverordnetenausschuß zur Vorberatung der Magistratsvorlage über eine jährliche Subvention des „*Philharmonischen Orchesters*“ hat einstimmig beschlossen, die Vorlage der Stadtverordnetenversammlung zur Annahme zu empfehlen. An den Beratungen, die unter Vorsitz des Stadtverordnetenvorstehers Michelet stattfanden, beteiligte sich auch Bürgermeister Dr. Reicke, der noch einmal die früher erhobenen Bedenken gegen die Vorlage zerstreute. Nach dieser Vorlage erhält das Philharmonische Orchester eine jährliche Subvention von 60 000 M. (zunächst für das Etatsjahr 1912), hat dagegen die Verpflichtung, eine Reihe von Volkskonzerten zu sehr billigen Preisen und Schülerkonzerte bei völlig freiem Eintritt zu veranstalten. Außerdem dürfen die Philharmoniker ein auswärtiges Engagement nicht annehmen. Das Plenum der Stadtverordnetenversammlung wird wahrscheinlich dem Ausschußantrag beitreten.

— *Beutters Notenschrift-Reform.* Die württ. evang. Landessynode hat die Beuttersche Notenschrift akzeptiert. Es heißt im Entwurf über das neue Gesangbuch: Für den Druck der Noten, deren Beigabe die 7. Landessynode in ihrer Aeußerung vom 25. Oktober 1907 als wünschenswert erklärt hat, ist auf Antrag der Choralbuchkommission die Kennzeichnung des Grundtons der Weise mit dem von Pfarrer Beutter in Rotenberg dargebotenen Hilfsmittel neben der Festhaltung der die Tonart der Weise angebenden Vorzeichen, durchgeführt. Der Synodus hat sich dazu entschlossen angesichts der steigenden Beachtung, welche jenes Hilfsmittel beim Gesangunterricht auf dem Boden der Schule findet. Wenn dementsprechend ein Teil der künftigen Benützer des Gesangbuchs im Schulunterricht sich an dieses Hilfsmittel zum Verständnis der Noten gewöhnt haben wird, so bliebe ihnen die Notenschrift des Gesangbuchs ohne Grundtonbezeichnung unverständlich. In dieser Erwägung konnte sich die Oberkirchenbehörde durch die neuerdings vielfach ausgesprochenen Bedenken um so weniger irre machen lassen, als durch die wenig aufdringliche Grundtonbezeichnung niemand gehindert ist, sich ausschließlich an die ebenfalls dargebotene Tonartbestimmung zu halten. — Daß die Synode (wohl meist musikalische Laien) entgegen der einstimmigen Verurteilung des Systems durch zahlreiche namhafte Musiker sich nicht hat „irre machen“ lassen, ist ein besonderes Zeichen des Vertrauens gegenüber der Choralbuchkommission. Die Zeit wird es lehren, wer in dem Streit der Meinungen recht hatte.

— *Von den Theatern.* Aus *Dresden* wird berichtet: Die Generaldirektion hat den Wünschen Schuchs entsprechend das Orchester erhöht und der Kapellmeister sitzt wieder auf seinem erhöhten Platz in der Mitte seiner Scharen. — Eine etwas sonderbare Geschichte! Hatte man sich denn nicht vorher mit Schuch wegen Tieferlegung des Orchesters verständigt? Ist anderseits sein Wille so mächtig, daß ein Wort genügte, um eine, heute doch allgemein als richtig anerkannte Einrichtung sofort wieder zu beseitigen? — In *Hagenau in Elsaß* ist das nunmehr mit einem Kostenaufwand von über 70 000 Mark völlig erneuerte Stadttheater wieder eröffnet worden. Die Stadt verzichtet auf eine eigene Truppe und hat mit dem Straßburger Stadttheater einen Vertrag über zwölf Vorstellungen in der Saison abgeschlossen. Die erste Vorstellung („Fidelio“) wurde von

Hans Pfitzner geleitet, der außerordentlich gefeiert wurde. — *London* hat nun auch sein Opernhaus. Das Gebäude steht in Kingsway. Oskar Hammerstein ist der Besitzer. Nebst 45 Logen sind Sitzplätze für 2400 Personen vorhanden. Die Eröffnung des Hauses fand am 13. November mit einer Vorstellung von „Quo vadis" statt. (Das scheint jetzt die allgemeine Einweihungsoper zu werden.)

— *Die Duncan-Schule in Darmstadt.* Die feierliche Eröffnung der auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt mit Unterstützung des Großherzogspaares von Hessen errichteten Duncan-Schule hat in Anwesenheit des Großherzogspaares, des Staatsministers v. Ewald und des Ministers des Innern v. Homberg stattgefunden.

— *Gustav-Mahler-Stiftung.* Ein Kreis von Musikern und Freunden des verstorbenen Komponisten hat zur Ehrung seines Andenkens und im Sinne seiner oft geäußerten Absichten eine Stiftung ins Leben gerufen, die talentvollen, mittellosen Musikern zur Unterstützung und zur Förderung ihres Schaffens dienen soll. An der Spitze der Stiftung stehen Alma Maria Mahler, die Witwe des Komponisten, Ferruccio Busoni, Richard Strauß und Bruno Walter. Der bereits zur Verfügung stehende Fonds soll durch Spenden und Beiträge von Musikfreunden vergrößert werden. (Als Sammelstelle in Deutschland fungiert das Konzertbureau Gutmann, Berlin-München.)

— *Aufruf.* Auf Anregungen aus musikalischen und musikliebenden Kreisen ist im Frühjahr letzten Jahres ein Komitee zusammengetreten, um dem Komponisten *Meyerbeer* ein Denkmal in seiner Vaterstadt Berlin zu setzen. Beiträge, über die öffentlich quittiert werden wird, nimmt die Deutsche Bank an allen Depositenkassen entgegen. Generalintendant Graf v. Hülsen-Häseler (Vorsitzender). Geheimer Kommerzienrat Steinthal (Schatzmeister). Dr. Leopold Schmidt (Schriftführer). Unter den Unterzeichnern finden sich die klangvollsten Namen der heutigen Musikerwelt.

— *Edgar Istel — Allg. Deutscher Musikverein.* Wie uns Herr Dr. Edgar Istel mitteilt, hat das Landgericht Weimar am 19. Dezember seinen Ausschluß aus dem Allgem. Deutschen Musikverein als rechtsungültig erklärt und die Kosten dem Verein auferlegt. (Die Mitteilung geht uns ohne nähere Erklärung am Schluß der Redaktion dieses Heftes zu. Wir behalten es uns vor, auf die Angelegenheit weiter zu sprechen zu kommen, sobald eingehenderes Material vorliegt. Die „Frkf. Ztg." schreibt zutreffend: „Dieser Entscheid bezieht sich natürlich nur auf die juristisch-formale Seite der Angelegenheit"; wenn das Blatt weiter bemerkt: „man wird abzuwarten haben, ob sich der ‚A. D. M.-V.' bei diesem Urteil beruhigt", so können wir uns dem Zweifel, der in dieser Bemerkung liegt, nur anschließen.

— *Vom Männergesang.* Der Berliner Lehrergesangverein hat zur Feier seines 25jährigen Bestehens einen umfangreichen Bericht herausgegeben, der von Wilhelm Conrad, dem ersten Schriftführer, bearbeitet worden ist.

— *Denkmalpflege.* Eine *Joseph-Joachim*-Gedenktafel ist am Geburtshaus Joachims in Kitsen (Köpcseny) enthüllt worden. Sie trägt die Inschrift: „In diesem Hause wurde am 28. Juni 1831 Joseph Joachim geboren, der hochberühmte Violinkünstler und Lehrmeister, der unerreichte Vertreter und Pfleger der Kammermusik. Seinem Andenken geweiht von dem Magyaróváer Männergesangverein und den Einwohnern des Mosonyer Komitats. 17. September 1911." — Es hat sich auch ein Komitee gebildet, um das Geburtshaus für ein Joachim-Museum käuflich zu erwerben.

— *Historischer Fund.* Der Wiener Schriftsteller Paul Tausig hat die Originalpartitur des ersten und zweiten Aktes einer Oper des berühmten Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg entdeckt. Die beiden dicken Foliobände trugen keinen Autornamen, doch wurde durch Archivar Prof. Dr. Mandyzewski festgestellt, daß es sich unzweifelhaft um die Originalniederschrift Thalbergs handelt. Die Oper heißt „Christine, Königin von Schweden", trägt den italienischen Titel „Christini Regina di Svezia" und auch der Text dazu ist in italienischer Sprache von Thalberg eigenhändig geschrieben.

— *Des Trompeter-Komponisten Nachlaß.* Aus *Straßburg* wird gemeldet: Die Familie des elsässischen Komponisten *Viktor Neßler* hat dessen gesamten handschriftlichen Nachlaß an Partituren, darunter die zum „Trompeter von Säckingen" und zum „Rattenfänger von Hameln", der hiesigen Universität und Landesbibliothek als Geschenk überwiesen.

— *Preiserteilung.* Hofkapellmeister *August Richard* in Heilbronn hat bei dem von der „Deutschen Sängerwarte" (Verlag Karl Hochstein in Heidelberg) veranstalteten Preisausschreiben um wertvolle neue Chöre den ersten Preis für seinen gemischten Chor „In den Kronen der Tannen" erhalten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Max Schiedmayer,* Inhaber der Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik, v. J. & P. Schiedmayer, K. u. K. Hof-Pianofortefabrik in Stuttgart, ist vom König von Württemberg der Titel eines königl. Kommerzienrates verliehen worden.

— Der Münchner Rechtsanwalt und Musikschriftsteller Dr. *Alexander Dillmann* ist zum Hofrat ernannt worden.

— Aus Dresden wird gemeldet: Der Prozeß zwischen dem König von Sachsen, als dem Inhaber der Königl. Theater und dem ehemaligen Königl. sächsischen Kammersänger *Burrian* ist in Prag wiederum zu ungunsten Burrians ausgefallen. Burrian wurde zur Zahlung von 30 000 Mark verurteilt. Wie dazu weiter berichtet wird, scheint B. seine Handlungsweise zu bereuen, denn er hat mehrfach Versuche gemacht, wieder an der Dresdner Hofoper gastieren zu dürfen. Die Generalintendantur hat sich jedoch ablehnend verhalten. — Hoffentlich bleibt die Intendanz standhaft, damit die Leute, die da glauben wegen ihres hohen C sich über alle Verpflichtungen und Kontrakte hinwegsetzen zu können, auf das rechte Maß ihrer Ansprüche zurückgeführt werden. Zeit wär's!

— Direktor Hartmann hat Kammersänger *Braun* für die Charlottenburger Oper als ersten Bassisten engagiert.

— Der Tenorist *Heinrich Hensel* ist an das Hamburger Stadttheater engagiert worden.

— Der Dresdner Kammersänger *Sommer* hat der Generaldirektion der Dresdner Hofoper schon zweimal sein Entlassungsgesuch unterbreitet, weil er mit der (wegen seiner Darstellung abfälligen) Kritik eines größeren Teils der Dresdner Presse nicht einverstanden ist. Da der Generalintendant Graf Seebach sein Gesuch wiederholt abgelehnt hat, so ist, wie aus Dresden gemeldet wird, von dem Sänger jetzt ein Immediatgesuch wegen seiner Entlassung direkt an den König von Sachsen eingereicht worden.

— Frau *Luise Pauline Marie Héritte-Viardot,* Tochter des Kunsthistorikers Louis Viardot und der Sängerin Pauline Viardot-Garcia, sowie Nichte der Malibran und Manuel Garcias, hat am 14. Dez. ihren 70. Geburtstag in Heidelberg gefeiert. Frau Viardot ist eine einzigartige Persönlichkeit durch ihre nahen Beziehungen aus frühester Jugendzeit zu Rossini, Berlioz, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Rubinstein, Schumann, Liszt und vielen anderen Künstlern.

— Der durch seine historischen Konzerte bekannte Militärkapellmeister, Königl. Musikdirektor *Adolf Boettge* hat sein 40jähriges Jubiläum als Dirigent der Leibgrenadierkapelle in Karlsruhe gefeiert. Der Großherzog von Baden zeichnete ihn durch Verleihung der silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Zähringer Löwenordens aus.

— In *Graz* ist der Nestor der österreichischen Konzertmeister, *Ferdinand Casper,* verschieden. Er war im Jahre 1828 in Hochbetsch bei Brüx geboren. Von 1851 bis 1896 wirkte er erfolgreich als Konzertmeister am Steierm. Musikvereine und genoß als Lehrer der Violine einen hervorragenden Ruf. Viele bedeutende Geiger sind aus seiner Schule hervorgegangen: Richard Sahla, Franz Wilzek, Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz. *-ch.*

— *Albert Diot,* der Begründer und langjährige Leiter des „Courier musical", ist in Paris einem Lungenleiden erlegen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 7 bringt ein Klavierstück des bekannten Wiener Komponisten *Kamillo Horn.* Das reizvolle Charakterstück „Beim Tanze" (wie hübsch ist gleich der Scherz der stimmenden Instrumente musikalisch durchgeführt) ist der Sammlung „*7 Bilder der Nacht*" entnommen, auf die wir unsere Leser besonders hinweisen möchten. (Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig.) Wie der Mond in Andersens Erzählungen schaut Horn die verschiedensten Situationen und Menschen und erzählt uns nun zugleich in Reimen und in musikalischen Stimmungsbildern, was er auf seiner nächtlichen Streiferei gesehen. Zuerst begegnet er einem Wanderer auf irrem Pfad, dann tritt er mit ihm in eine Herberge, aus der das Lied fröhlicher Kumpane tönt. Er belauscht eine Mutter, die ihr aufgeschrecktes Kind in Schlummer und Traum wiegt und sieht die Leiden eines Fieberkranken. Voll Grauen eilt er weiter; plötzlich ertönt das beruhigende Horn und der Sang des Nachtwächters und von fernher schallen die Geräusche und Weisen eines fröhlichen Tanzes. Nach beendigter Wanderung kehrt der Poet nach Hause zurück und durchlebt im Traum noch einmal alle die frohen und düsteren Eindrücke. Wir lernen in Horn einen Künstler kennen, dem die Musen Wort- und Tongabe zugleich verliehen, wenn freilich der Komponist dem Dichter überlegen ist. Beide Darstellungsarten aber stimmen gut miteinander überein, ergänzen und bereichern sich. Die *Musik* ist rhythmisch und motivisch mannigfaltig, ernst in den Intentionen, durchweg charakteristisch und bestimmt im Ausdruck, interessant harmonisiert, ohne Gesuchtheit, aber nicht alltäglich, teilweise von leidenschaftlicher Färbung. Die Form der Stücke ist recht frei und aus dem programmatischen Vorwurf geschöpft. Zu ihrer Bewältigung bedarf es einer entwickelteren Technik, eindringenden Verständnisses und ziemlicher Energie des Vortrags.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart
Schluß der Redaktion am 21. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 4. Januar, des nächsten Heftes am 18. Januar.

Dur und Moll.

— *Der Bösendorfer-Saal.* (Ein Alt-Wiener Nekrolog.) Konzertsäle gibt's schließlich überall, und daß sie von einer unerbittlichen Unternehmungslust demoliert werden, mag auch vorkommen. Was aber der Bösendorfer-Saal in Wien und für Wien gewesen ist, den jetzt dieses Schicksal bedroht, das kann nur der ermessen, der ihn einmal betreten hat. Er war ein Stück Alt-Wien. Das scheint nicht ganz zu stimmen, denn er feiert ja eben erst sein vierzigjähriges Jubiläum als Konzertsaal. Aber er strömte eine wundervolle Alt-Wiener Stimmung aus, er lag selbst mitten drin in dem köstlichen Teil Alt-Wiens, in der feudalen Herrengasse, wo es auch nur lauter „Herrenhäuser“ gibt, die heute freilich zum Teil öffentliche Repräsentationsgebäude geworden sind. In solch einem schlichten Palast mit dicken Mauern und ernstem Ansehen lag der Saal — bescheiden hinten im Hof. Nichts zeigte von außen sein Dasein an, außer etwa die Wagen, die vor dem Hause hielten. Frierend huschte man durch den stockfinsteren Hof ein paar Stufen hinauf — und war plötzlich von Licht, Wärme, strahlenden Toiletten und den noch strahlenderen Gesichtern der jungen Leute umgeben, die sich hinter den Sitzreihen im Stehparterre regellos zusammendrängten. Was war dies aber auch für ein Saal! Immer wieder sind seine Maße von berühmten Architekten abgenommen worden, und nie gelang es, eine ähnliche Akustik herzustellen. Und dabei war er ursprünglich eine — Reitschule des Fürsten Liechtenstein! Hans v. Bülow soll ihn entdeckt und alsbald erklärt haben: nur hier wolle er konzertieren — und wenn's beim Schein von Stallaternen wäre. So geschah's auch — bald aber wurden diese Beleuchtungskörper durch andere, zweckmäßigere ersetzt, ganz Wien strömte herein. In den letzten Jahren der steigernden Konzerthochflut war der Saal Jahre voraus besetzt — alle Kammermusikvereinigungen, alle Sänger wollten ihn haben, der geräumig und doch intim war, dessen

glatte, weiße Wände so ruhig und doch niemals nüchtern wirkten. An der Hauptwand prangen als einziger Schmuck ein paar illustre Namen in Goldbuchstaben: Hans v. Bülow, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Johannes Brahms (der hier Alice Barbi zu seinen Liedern am Klavier begleitete), Karl Reinecke. Aber wieviel andere Gestalten, deren Namen nicht verzeichnet sind, beleben in der Erinnerung den Saal und das winzige Künstlerzimmer, nicht größer als eine Schiffskajüte! Hier ist Hugo Wolf zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit getreten, das Joachim-Quartett hat hier gespielt, Gura gesungen, unbekannte Sänger traten hier zum erstenmal aufs Podium und waren am nächsten Tag in Wien berühmt: die Barbi, Joh. Messchaert und die unabsehbare Schar derer, die heute noch wirken, auch Komponisten wie Pfitzner und Reger. All diese Wunder, die man hier erlebt hat, gaben dem Raum jene wundervolle Atmosphäre, schufen ihm eine Stimmung, die sich sonst nirgends wiederholte. Traurig muß man fragen: mußte dies sein? Muß dieser einzige Saal wirklich fallen, der nach und nach eine musikhistorische Denkwürdigkeit geworden ist? In jeder anderen Stadt würde die Stadt selbst es versuchen, ihn zu erhalten. Wien aber hat diese Pietät für seine eigenen Schönheiten nicht, und so hat für einen seiner holdesten und edelsten Räume die Todesstunde geschlagen. *L. Andro.*

— *Ein unbekannter musikalisch-poetischer Scherz Richard Wagners.* In Heft 25 des „Merkers" teilt Dr. Felix Gotthelf, der Komponist des „Mahadeva", ein bisher ungedrucktes Klavierstück von Richard Wagner, betitelt „Lied ohne Worte" mit und erzählt in einem fesselnden Artikel die Entstehungsgeschichte dieser Komposition, die Wagner seinem Freunde, dem Maler Ernst Kietz in Paris, mit schnurrigen Reimen (die gleichfalls mitgeteilt werden) als Abschiedsgruß am Sylvesterabend 1849 widmete. Das bisher unbekannte Klavierstück selbst erscheint dem genannten Hefte als Musikbeilage angeheftet, eine parodistische Satire der „Lieder ohne Worte", die zu jener Zeit die Welt mit ihrem Ruhm erfüllten.

— *Die Kunst geht nach Brot — und Zigarren.* In der in Aachen erscheinenden Tageszeitung „Der Volksfreund" findet sich unter den kleinen Anzeigen der Rubrik „Unterricht" folgendes Inserat: „Klavierunterricht wird gegen Bäckerwaren oder Zigarren erteilt. Off. unter 06755 Exp."

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

W. Sch. Es bedarf keiner weiteren Anfrage, um Kompositionen zur Beurteilung im Briefkasten einzusenden. Schicken Sie uns die Uhlandsche Ballade zu.

Lehrer M. in S. Wir möchten Ihnen in diesem Falle brieflich antworten. Genügt die Adresse?

W. B. Die großen deutschen Verleger haben gute Klassiker-Ausgaben herausgegeben. Im übrigen verweisen wir Sie auf Eschmann-Ruthardt, Wegweiser durch die Klavierliteratur. — Musikdiktat: Bernhard Sekles, Verlag B. Schotts Söhne, Mainz; Hugo Riemann, Max Hesses Verlag, Leipzig.

O. U. Beethoven-Ausgaben, die für Sie in Betracht kommen: d'Albert, 3 Bände à 5 M. (Otto Forberg); Lebert-Bülow, 5 Bände à 7 M. (Cotta); Köhler, 2 Bände à 3 M. (Peters).

A. W. in M. Wir verweisen Sie auf die Besprechungen über Violinliteratur in der „N. M.-Ztg." Außerdem Eccarius-Sieber, Einführung in das Lagenspiel (Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart).

F. H. Ja, im vorletzten Beispiel (Takt 10) aus der Musikalischen Ornamentik in Heft 5 ist ein Druckfehler. Jeder aber könnte ihn leicht korrigieren, auch wenn er nicht das Original vor sich hätte. Besten Dank.

Kantor R. Wegen der Euryanthe wenden Sie sich am besten an Herrn Dr. Stephani, Eisleben, den Bearbeiter des Werkes (siehe „N. M.-Z." Heft 6). Sie müssen natürlich ausreichende solistische Kräfte haben. Der Barbier von Bagdad von Peter Cornelius. Auch recht schwierig. Schreiben Sie mit detaillierterer Angabe an Breitkopf & Härtel in Leipzig. Klavierauszüge sind ja vorhanden, aus denen man die Stimmen abschreiben lassen könnte. — Verbindlichen Dank für Ihre freundlichen Worte.

F. L. Wir können ohne nähere Bezeichnung der betreffenden Nummer Ihnen leider keine Auskunft geben. Am besten ist es stets, sich mit dem Dichter in Verbindung zu setzen.







Kompositionen.

(Redaktionsschluß am 19. Dezember)

Br. Z., B. Ein würdiger Festgesang, der bei gutem Gelingen hoffentlich auch unter Ihren Aelblern begeistern wirkt.

A. Br., R. Viele interessante Gedanken, leider oft gesucht und geschraubt; angesichts der im Seminar genossenen spärlichen Belehrungen verdienen aber die Früchte Ihres Weiterstrebens Bewunderung. Die nicht immer einwandfreie Chromatik des ersten Intermezzos spricht wenig an. Chorsätze wie „Ueber Nacht" müssen abgelehnt werden. Der 3. Takt dieses Liedes klingt schlecht und wozu die Duolen? Besser gelingt Ihnen Volkstümliches wie „Die letzte Wolke"; nur dürfte hier der melodische Bogen etwas weiter gespannt sein.

B. R., L. 37. Ihr Orgelstück sieht wohl aus wie eine Fuge, läßt aber schier alles vermissen, was man von einer regelrechten Fuge verlangt. Der Gefährte soll in der Dominanttonart erwidern (die in a moll nicht E dur, sondern e moll heißt). Ein guter Kern steckt dagegen in dem „Lied ohne Worte". „Das Brünnlein" ist nicht tief genug gegraben.

W. K—ss, O. Ihr Walzer hat mitunter nette Motive, auch Ihr Marsch. Der letztere bietet in seiner modulatorischen Anlage kein geschlossenes Bild. Das Finale schließt wie das Trio in Des dur; das geht doch nicht. Der 2. Teil stünde besser in F dur statt in Es dur. Ihre Frage nach einem Verelger ist verfrüht.

Fritz P., M. Für das absichtlich gewählte Grau Ihrer Tonsätze haben wir kein Verständnis. Wenn Sie kein Gefühl mehr für das Wesen der Tonalität haben, dann betrachten Sie sich für die Kunst so gut wie verloren. Man sieht in Ihren Liedern nur Farbenkleckse, aber kein Bild. Wir verstehen nicht, warum Sie sich als Kunstjünger nicht an eine Größe anlehnen wollen. Wollen Sie als Werdender jetzt schon die Welt mit neuen Kunstbegriffen beglücken? Sie sehen, unser Urteil ist offen und ehrlich, wie Sie es ja haben wollten. Gehen Sie einmal den steilen Weg der Kunst bis hinan zu den überragenden Höhen Bachscher Kontrapunktik, so werden Sie von Ihrem Wahn am ehesten befreit sein.

A. H. 85. Ihr liedmäßiges Intermezzo wirkt gefällig. Die Behandlung des Satzes verrät Begabung und Erfahrung.

20jähriger Abonnent. „Ihr Grab" sagt am meisten zu. Hinter der gewandten Satztechnik von „In der Nacht" verbirgt sich etwas Mache. Der Bierbaumsche Humor kommt zu seinem Recht. — An Herrn B. haben wir geschrieben.

A. S. in L. Die schwungvolle Linienführung Ihres Liedes hat einen warmen Empfindungsausdruck und wirkt sehr anregend.

W. K—apfel, D. Gewiß, Sie haben Begabung und wären sicherlich ein dankbarer Theorieschüler. Der Schubertsche Ländlerton ist gut getroffen; halten Sie sich auch fernerhin an Vorbilder, die Ihnen zusagen.

W. D. In der Grundstimmung Ihrer trefflichen Elegie für Orgel vereinen sich Klage und Trost. Auch das temperamentvollere „Albumblatt" ist nicht ohne Ausdruck. Das Wiegenlied befriedigt nicht.

A. Sch., R. 11. Bessere Dilettantenkost. Verlegen? Nein.

W. P. i. S. Wir glauben Ihr Lied schon einmal gehört zu haben, aber zu einer Zeit, wo Sie noch nicht geboren waren. Tut nichts. Selbst große Komponisten müssen sich manchmal ärgern darüber, daß ihre besten Ideen nicht mehr neu sind.

V. Pr., Mstr. Wenn das Ganze zur Geltung kommen soll, müssen Sie sich in der Begleitung nachhelfen lassen. Hier ist vieles nicht in Ordnung.

Hülsl. Sch. in W. Von einem Mißerfolg kann bei Ihnen nicht die Rede sein. Ihrem Talent fehlt nur Unterweisung, Uebung, Erfahrung. Noch festhalten am guten Traditionellen. Mit modernen Wendungen haben Sie noch kein Glück (siehe „Mir träumte").

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

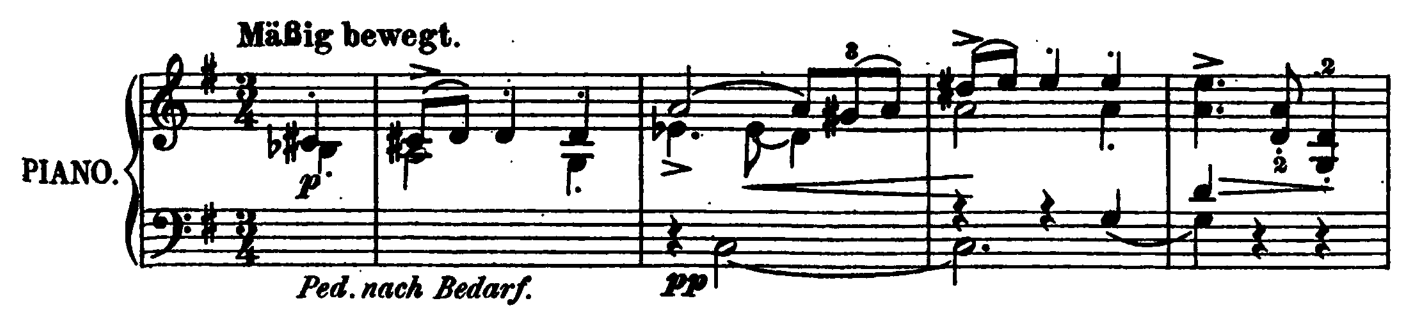
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
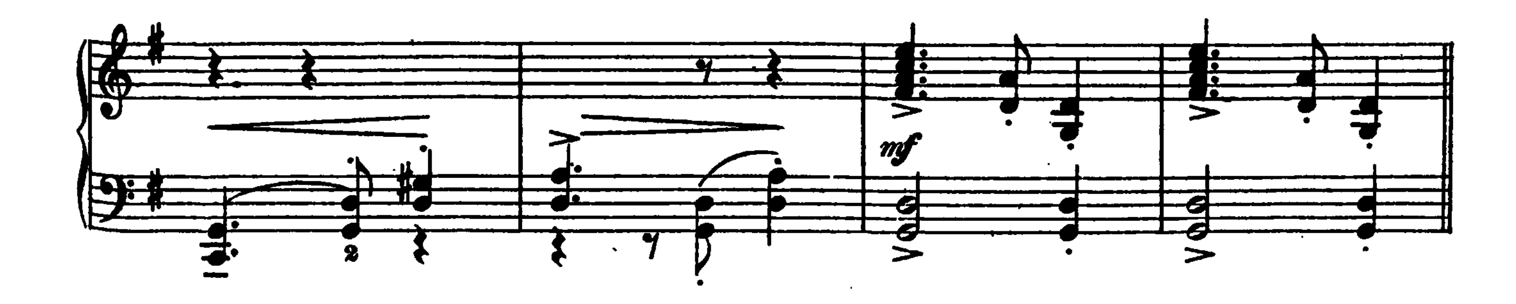
Seinem lieben Freunde Herrn JULIUS SCHUCH zugeeignet.

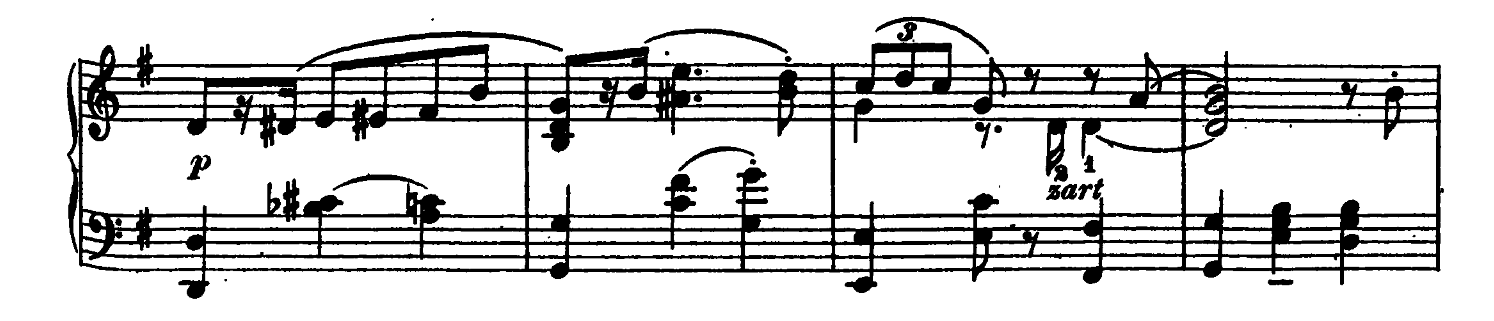
BEIM TANZE.
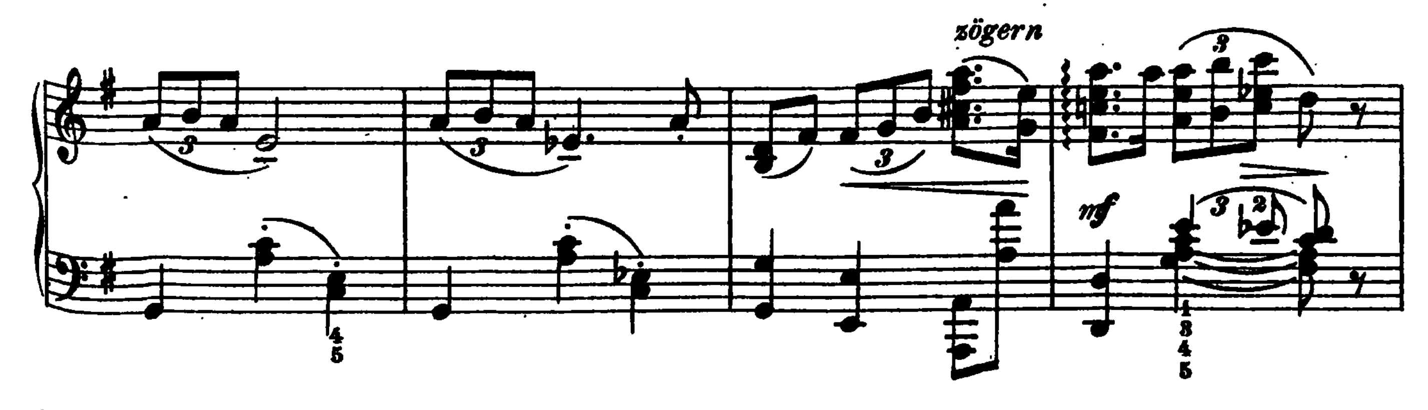
Stimmet die Geigen zu lieblichster Lust,
Blaset, ihr Bläser, aus voller Brust,
Daß sie sich wiegen im rastlosen Reigen,
Herz an Herz, in seligem Schweigen!
K.H.
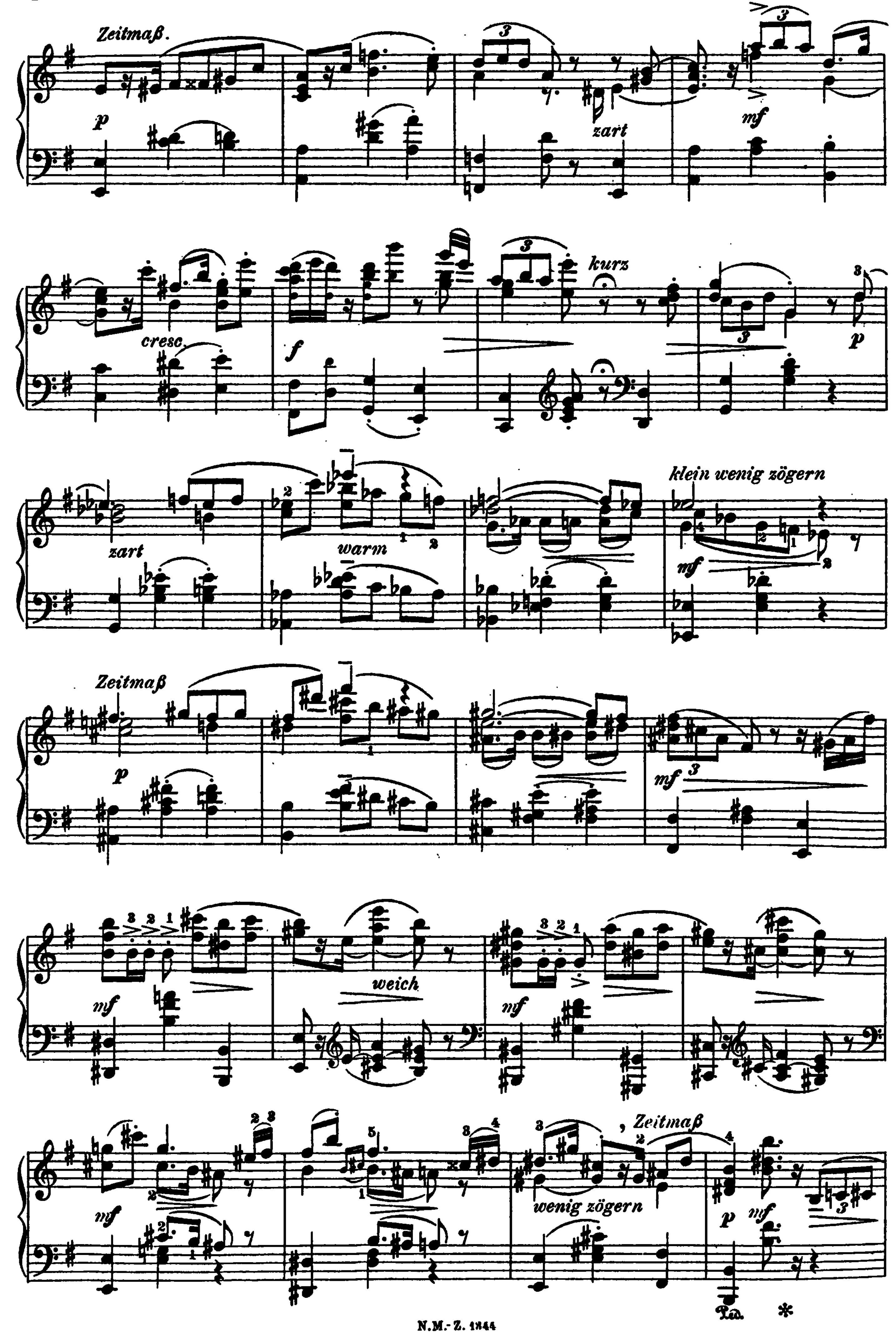
Kamillo Horn, Werk 37. No. 6.
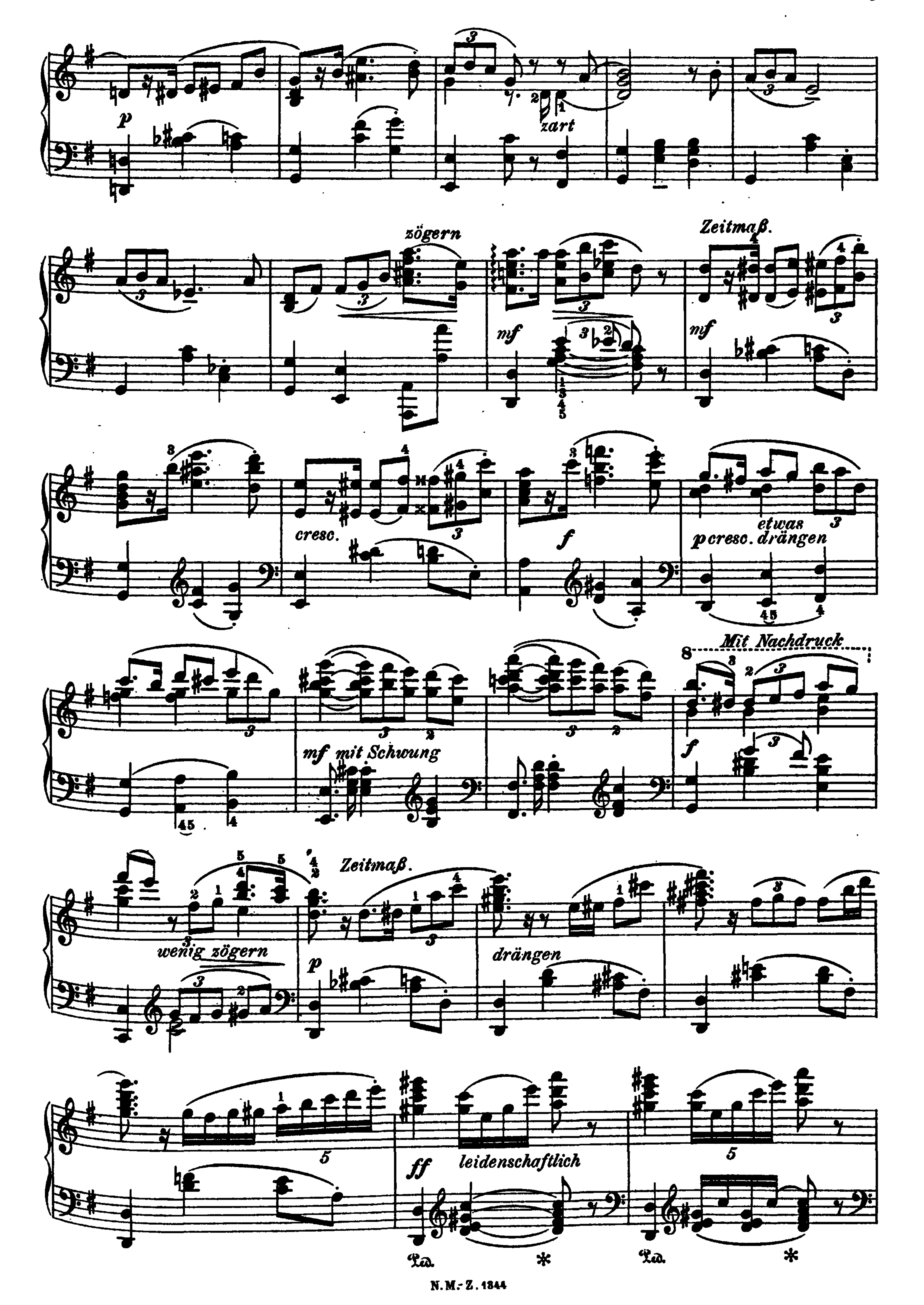









Zeitmaß.
p
zart
mf
cresc.
f
kurz
p
zart
warm
klein wenig zögern
mf
Zeitmaß
p
mf
mf
weich
mf
mf
wenig zögern
Zeitmaß
p
mf


p
zart
zögern
Zeitmaß.
mf
mf
cresc.
f
p cresc.
etwas drängen
mf mit Schwung
Mit Nachdruck
f
Zeitmaß.
wenig zögern
p
drängen
ff
leidenschaftlich

mf cresc.

zögern

Zeitmaß.

ff

noch leidenschaftlich

f

mf

Ped. nach Bedarf.

nach und nach immer schwächer

p

pp

ppp

Rasch.

ff *f*

ff

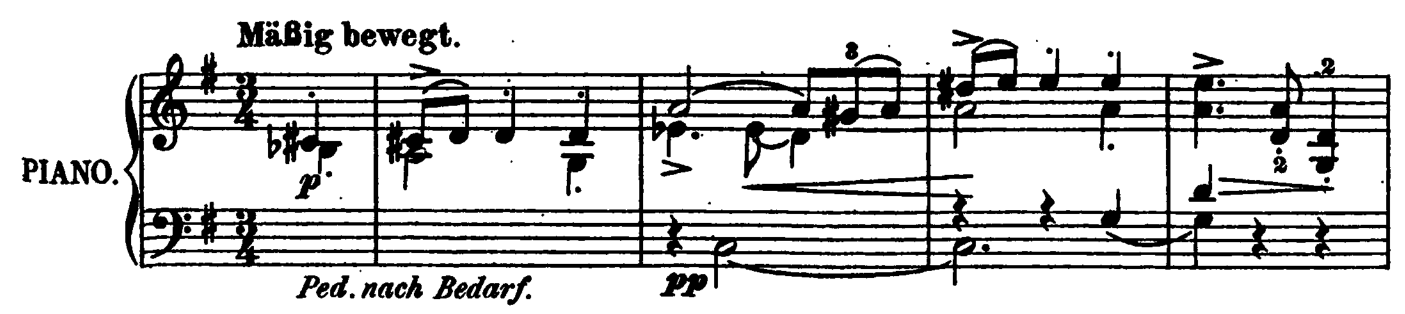
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
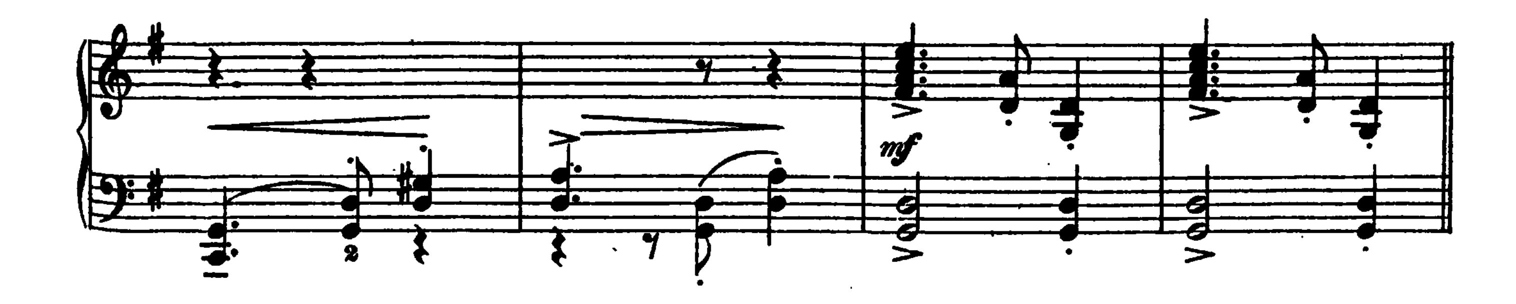
Seinem lieben Freunde Herrn JULIUS SCHUCH zugeeignet.

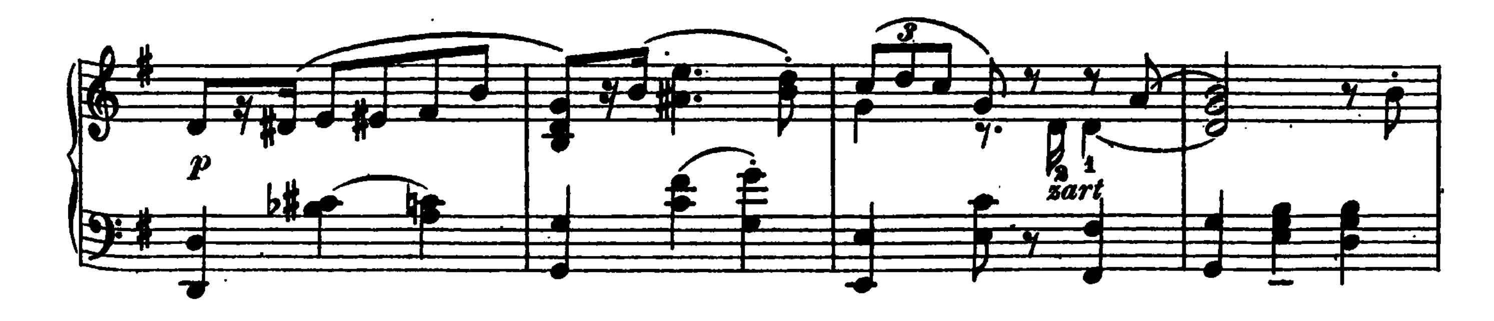
BEIM TANZE.
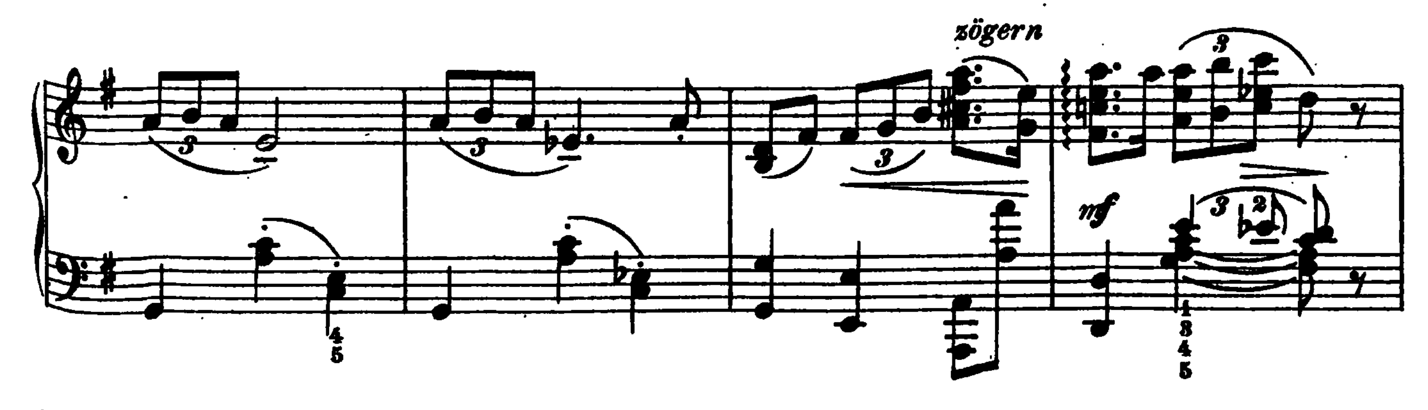
Stimmet die Geigen zu lieblichster Lust,
Blaset, ihr Bläser, aus voller Brust,
Daß sie sich wiegen im rastlosen Reigen,
Herz an Herz, in seligem Schweigen!
K.H.
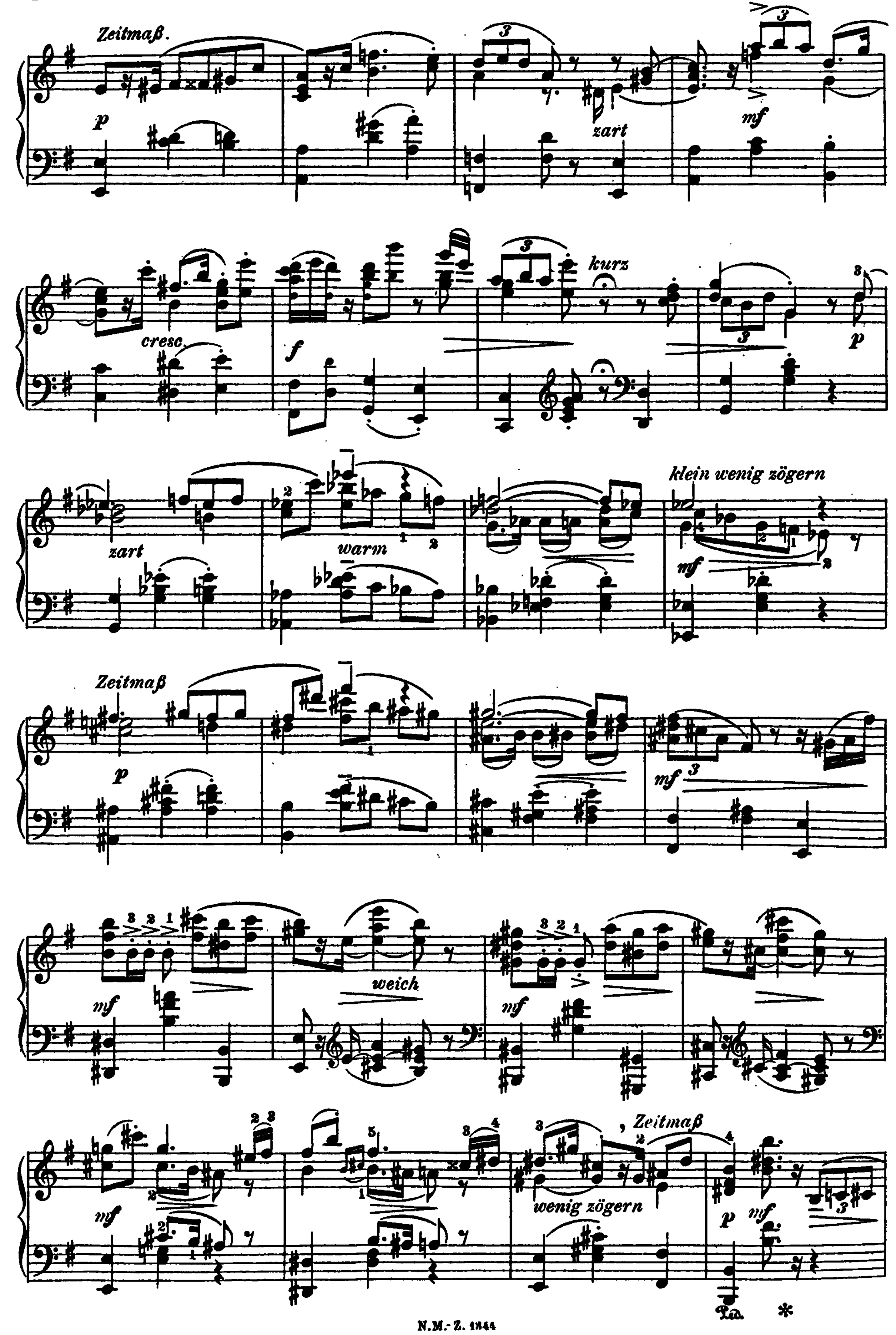
Kamillo Horn, Werk 37. No. 6.
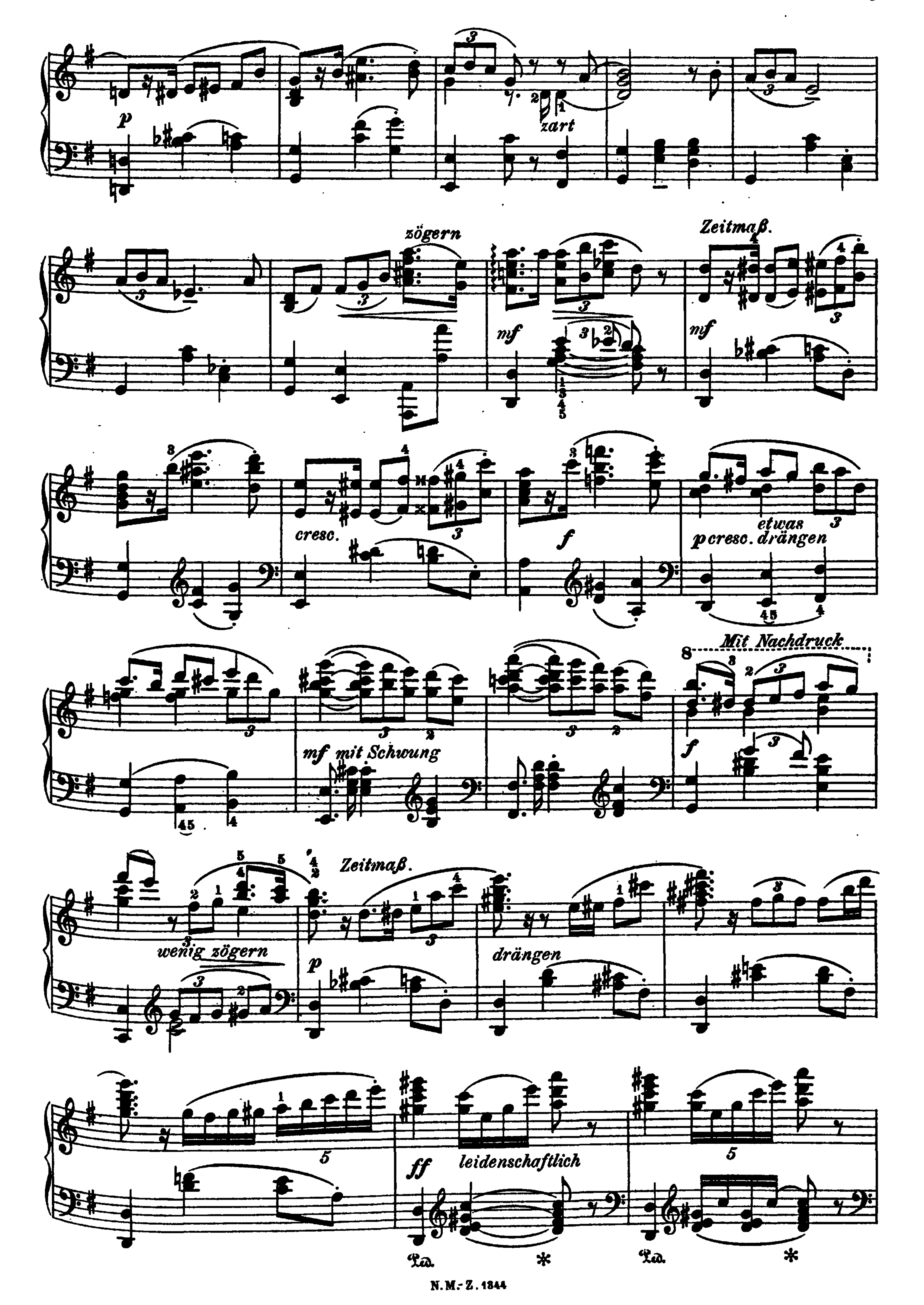









Zeitmaß.
p
zart
mf
cresc.
f
kurz
p
zart
warm
klein wenig zögern
mf
Zeitmaß
p
mf
mf
weich
mf
mf
wenig zögern
Zeitmaß
p
mf


p
zart
zögern
mf
Zeitmaß.
mf
cresc.
f
etwas
p cresc. drängen
mf mit Schwung
Mit Nachdruck
f
Zeitmaß.
wenig zögern
p
drängen
ff
leidenschaftlich

8

mf cresc.

zögern

Zeitmaß.

ff

noch leidenschaftlich

f

mf

Ped. nach Bedarf.

nach und nach immer schwächer

p

pp

ppp

Rasch.

ff *f*

ff

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 8

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Erläuterungen zu Klavierabenden.

Von Prof. Dr. C. FUCHS (Danzig).

GEGEN Paraphrasen von Musikstücken in Worten, wie ich sie in Klavierabenden mit Werken von *Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms* meinen Zuhörern zugänglich gemacht habe und nun hier zur Veröffentlichung bringe, läßt sich einwenden, daß sie die Phantasie des Zuhörers in einem gewissen Grade einengen und daß der Anspruch nicht erhoben werden kann (der jedoch auch nicht erhoben wird), die so erläuterten Stücke führten etwa notwendig gerade auf d i e Ideen, Anschauungen und Bilder, die in diesen Texten erscheinen. Genug, wenn die Paraphrase der Grundstimmung der Stücke, deren Auffassung sie dem Zuhörer erleichtern sollten, nicht widerspricht. Es ist aber kaum anzunehmen, daß zwei Musiker, die es versuchten, ihre Auffassung eines Stückes in Worte und Bilder zu kleiden, auch nur so weit voneinander abweichen sollten, daß ein offenbar nicht heiteres Stück dem einen melancholisch, dem anderen nur elegisch erschiene und ihre Interpretationen Bilder zu Hilfe nähmen, die so der Grundstimmung nach voneinander verschieden wären.

Allerdings genügt schon eine Verkennung des Tempos eines Stückes, um zu Vorstellungen zu führen, die der es richtig Erkennende in Worten nicht gewählt hätte. Es ist mir selbst so gegangen, indem ich das Tempo des h moll-Capriccio von Brahms eine Zeitlang zu schnell genommen hatte und ich später, als es mir im Sinne eines Allegretto moderato aufgegangen war, mich veranlaßt fand, an Stelle der früher gedruckten eine andere Paraphrase drucken zu lassen. Eine allgemeine Verwerfung des Verfahrens selbst kann daraus indessen nicht hergeleitet werden, da man ja dem Irrtum keine Rechte einräumen kann.

Meinen Zuhörern durfte ich ohnehin sagen, daß wenn meine Auffassung einen Irrtum solcher Art in sich trüge, doch wenigstens mein Vortrag sich mit meiner Erläuterung decke.

Die Gegenrechnung auf jenen Einwand wäre erstens, daß kaum die Mehrzahl der Zuhörer selbst Phantasie genug hat, um namentlich bei erstem Hören eines Stückes, dessen Titel ihnen ohnehin schon oft ein Rätsel mehr aufgibt, dem Vortrage mit Genuß zu folgen und jede Nach- oder vielmehr Vorhilfe dazu entbehren zu können, und zweitens, daß das Milieu des Konzertsaales mit seiner Entfremdung von aller Intimität, seinem Herdencharakter der Phantasie des Zuhörers ganz und gar nicht förderlich ist, eher vielmehr hinderlich, außer etwa wenn sie durch die Massenwirkung von Orchester oder von Orchester und Chor hingerissen wird oder, wie im Liede, ihr das Wort zu Hilfe kommt, falls der Zuhörer den Text schon kannte oder ihn im Konzert mitliest.

Ich durfte mich, gegen alle Einwände, des vielfachen Dankes von Zuhörern getrösten, die mir oft versichert haben, daß sie ohne diese Erläuterung n i c h t s von dem Vortrag gehabt haben würden, namentlich so großen Werken gegenüber wie der Fantasie op. 17 oder den Davidsbündlertänzen von Schumann.

In einzelnen Fällen habe ich die „ästhetische“ Paraphrase durch eine technische Analyse unterstützt oder biographische und historische Daten hierbei mit zu Hilfe genommen.

Von d e m Umstande wurde ich freilich peinlich berührt, daß die Erläuterungen, obwohl vorher angezeigt, vielfach erst an der Kasse des Konzertes, wo ich sie doch schließlich auch zur Verfügung stellen mußte, angeschafft wurden, und nun die Lächerlichkeit entstand, daß man die Erläuterung las, während ich das Stück spielte und der Leser vielleicht sogar später mit dem Lesen fertig wurde, als ich mit dem Spielen.
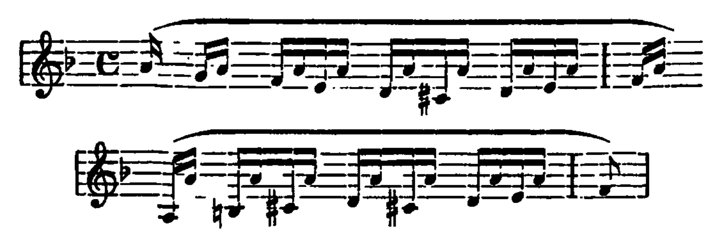
An dem Brahms-Abend griff ich zu der Auskunft, eine begabte Schauspielerin den Text vor jedem Stück lesen zu lassen, und muß sagen, daß ich mich nie intensiver zu jedem Stück gestimmt, zu innerlich bewegtem Vortrage nie stärker mich gleichsam verpflichtet gefühlt habe, als bei diesem Verfahren mit seinem *Hic Rhodus, hic salta.*

Indessen, das unmittelbare hörbare Vorangehen der Erläuterung vor dem Spiel setzt das völlige Einverständnis des Hörers mit dem Verfahren voraus; dieses wird aber nicht so oft vorhanden sein, wie mit der freieren Anregung durch das Lesen am Tage oder länger vorher, wie es bis dahin mit den Erläuterungen gemeint war.

Wie dem nun auch sei, ich bin bemüht gewesen, aus diesen Paraphrasen von Werken der Tonkunst wiederum Kunstwerke, kleine Kunstwerke der Sprache zu machen, und denke es mir als möglich, daß sie irgendwie irgendwen doch interessieren, daß sie irgendwann und irgendwo doch auch praktisch angewandt werden und förderlich wirken könnten. In diesem Sinne einer zwanglosen Anregung der Phantasie des Hörers oder des Liebhabers, der diese Stücke spielt, überantworte ich sie der Nachsicht der Leser — der reifere Künstler, der sie vortragen will, mag sie immerhin ablehnen, um sich damit nicht innerlich zu beengen, und auch wer sie sonst spielt, mag beim Vorspielen — sich selbst oder anderen — die Erläuterung wieder „vergessen“.

Joh. Seb. Bach-Abend.

Toccata e Fuga d moll für Orgel. Uebertragung von Tausig. Fast uneigentlich so benannt, denn das kurze Vorspiel ist keine Toccata im üblichen Sinne und die Fuge keine im vollen Sinne des Wortes. Toccata bedeutet an sich nur „Spielstück" und ist üblich für Stücke mit durchgehends gleicher, mäßig lebhafter Bewegung und gleichem thematischen Gedanken, meistens höhere Fertigkeit fordernd oder fördernd, paßt also nicht auf den rhapsodischen Charakter des Vorspiels. Dem Stücke selbst fehlt zu einer eigentlichen Fuge schon die Exposition, das Auftreten des Themas in den vier Stimmen nacheinander. Dieses lautet:
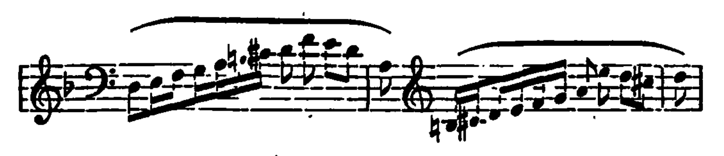


und erscheint mit einer Ausnahme überhaupt nur in der Oberstimme und im Pedalbaß. Es überwiegen die phantasierenden Teile zwischen Erscheinen und Wiedererscheinen des Themas, und auch diese Teile setzen meist nur die Bewegung des Themas fort, nicht dessen melodische Zeichnung. Es wäre also eher eine fugierte Toccata zu nennen. Das letzte Auftreten des Themas mündet in langsame Akkorde und eine 𝄐 Fermate, worauf eine freie Coda mit raschester Bewegung einsetzend folgt, die zuletzt Adagio feierlich abschließt (was wiederum nicht fugengemäß ist). Der etwas willkürliche Name tut allerdings nichts zur Sache.

Den Charakter des Ganzen betreffend, so erinnert es wie kaum ein anderes von Bach an das Wort Beethovens über ihn: „Das ist kein Bach, das ist ein Meer." Keine Vorstellung hat außer dieser Größe und Bewegung genug, um auf diese grandiose Schöpfung angewandt zu werden, wenn auch gar nicht behauptet werden soll, Bach, der fast nur die Pleiße und ähnliche Wässer gesehen, habe das Meer „gemeint". Aber wie Schiller sagt:

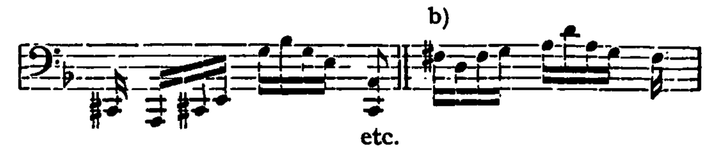
„Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde."

Bach hat vielleicht nicht einmal vom Meer etwas gelesen, wie Schiller die Schweiz wenigstens aus Reisebeschreibungen kannte, und doch ist es das wogende, brandende, schäumende, gewaltige Meer oder eben ein Spiel und Kampf von ebensolchen Kräften in der Seele eines seelisch so Gewaltigen wie Meister Johann Sebastian es war — hierzu kommt noch der dreizackschwingende Gott, der es beherrscht und auf ihm daherfährt.

Richtiger ist es vielleicht, daran zu denken, daß die Kunst im 16. und 17. Jahrhundert vorzugsweise dem alttestamentarischen Vorstellungskreise zugewandt war; daneben figurieren allerdings die kurios drapierten Gestalten aus griechischer Mythologie und römischer Geschichte. Die alten Danziger Deckengemälde und Skulpturen zeigen es zur Genüge. So wurzeln auch Bachsche Instrumentalwerke öfter in dem alttestamentlichen als im christlichen Gefühl. Diesem, wie es von dem Pietismus des vorigen Jahrhunderts bestimmt wurde, hat er freilich auch unsterblichen Ausdruck in den Passionen und den ihnen verwandten Orgelwerken verliehen. (So im Präludium der Orgelfuge des heutigen Programms.) Die Toccata und Fuge aber dächten wir uns demgemäß ganz gut als Jehovah-Poesie in Tönen. Mitten im Stück, wie vorher, sehen wir die Herrschergebärde, die das Gewoge unterbricht
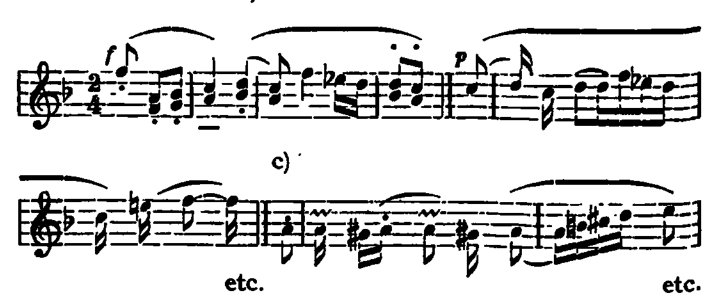


vorher ist's die grimmige
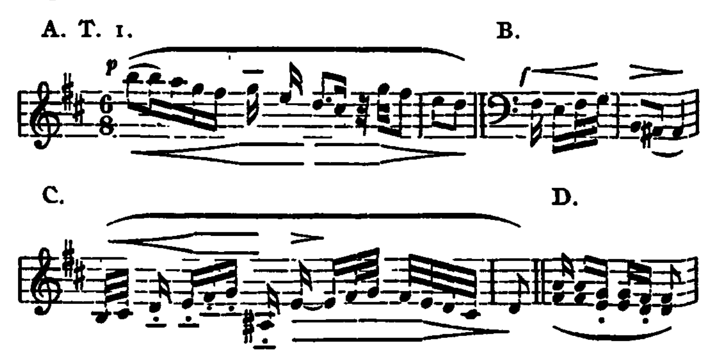


später die besänftigte Flut (oben bei b). Schon das Fugenthema selbst ist wie eine an den Strand und zurück flutende Welle. Alles ist hier elementar, und dennoch beherrscht und geregelt.

Italienisches Konzert. Hier hat der Große sich einmal „zu dem italiänischen Gusto", d. h. zur gefälligen Melodik, zu dem „eleganten Genre" herabgelassen; wir sehen im ersten und letzten schnellen Satz den alten Herrn einmal lustig und im Barockstil seines Jahrhunderts sich zierlich geben. — Er und sein ihm ebenbürtiger Sohn Wilh. Friedemann haben uns tiefsinnige Werke dieses Namens genug hinterlassen, die Prof. Dr. Riemann ausgegraben und brauchbar gemacht hat: ein typischer Zug ist die buchstäbliche Wiederkehr des ersten Abschnittes am Schluß im ersten, auch im letzten Satz. Auch treten schon gegensätzliche Themata auf, so im ersten Satz ein munteres (a) und ein zierliches b,



Der letzte Satz, Presto, ist noch ausgelassener, alles fein säuberlich und mit Maßen. Im Mittelsatz tritt aber wieder die ernste fromme deutsche Natur des Meisters hervor; man versteht kaum, wie diese schmerzensreiche, von Buße, Reue und himmlischer Sehnsucht redende Melodie (wie für Geige geschrieben) zwischen die beiden so überaus heiteren Sätze gerät, wenn es nicht wieder (wie in dem schwermutsvollen Moll-Adagio der Beethovenschen Sonate D dur op. 10 No. 2) der ernste Untergrund des Lebens ist, der hervortritt. Ob Bach daran gerade „gedacht" hätte, wäre noch gleichgültig.

Präludium und Fuge in h moll für Orgel, für Klavier, übertragen von Franz Liszt, ist das ausgedehnteste der sechs großen Präludien- und Fugenwerke Joh. Seb. Bachs, durch deren Übertragung für das Klavier (mit Einbeziehung des Orgelpedals in die Partie der linken Hand) Liszt eine ganz neue Entwicklung der Klaviertechnik anbahnte. Das Präludium, aus sechs Abschnitten bestehend, ist wie eine große Karfreitagspredigt in Tönen, deren Hauptmotive folgende sind:
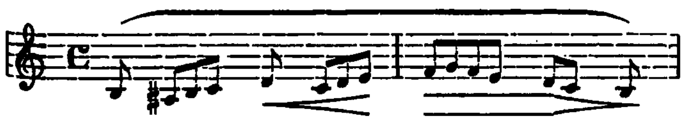


Das Motiv B, nur durch seine Prägnanz bedeutend, nicht weiter durchgeführt, leitet die zweite Hälfte des ersten und des dritten Abschnittes ein, den dritten das Motiv C, den fünften, vorletzten das aus der Matthäus-Passion wohlbekannte oben bei D. An den Stil dieses

großen Werkes erinnert das Präludium vielfach. Bald nach B tritt im Baß noch eine öfter wiederkehrende Pedalfigur (in Oktaven) auf, und nachdem das Motiv C sich weiter ausgesprochen, ein später gleichfalls wiederkehrender Uebergang in mäßig bewegten Läufen.

Ich habe bei diesem Präludium öfter an das Bild Memlings vom Jüngsten Gericht in unserer Marienkirche denken müssen: an die bleiche Sonne, die über dem jüngsten Tage aufgeht, an die bange Sorge der armen Seelen in ihren mageren Körperchen dort, wie es ihnen wohl ergehen werde, an das Schwert des Erzengels, der gebietend die Scharen teilt, und wie sie auf sein Geheiß aus den Gräbern herbeiströmen. —

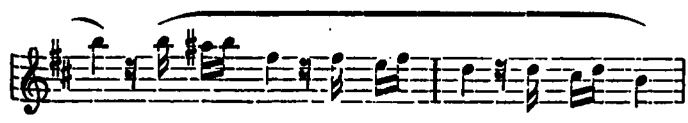
Das Hauptthema der Fuge, zu seinem Anfangston zurückkehrend, ist das Bild ernster Einkehr in sich selbst, die allmählich alle Kräfte der Seele in Bewegung setzt.



Ihr Aufbau ist streng, was die Auffassung nicht erschwert, sondern durch die Konsequenz erleichtert. Die Themeneinsätze des Sopran, Alt, Tenor, Baß mit S, A, T, B bezeichnet, kurze Uebergänge mit —, längere von vier Takten mit ⌣, von mehr mit ± oder ≈, ist der Aufbau in den ersten vier Abschnitten dieser:

I. A T⌣ B S— II. T S— B A⌣B⌣ III. T A⌣S⌣
IV. B A± S⌣ und Uebergang (⌣).

Nun Eintritt eines zweiten, auffrischenden, zur Tätigkeit ermunternden Themas:



Dessen Eintritte mit 𝔖 𝔄 𝔗 𝔅 bezeichnet, folgen noch zwei Abschnitte unter Fortsetzung der Tätigkeit des ersten Themas, gleichzeitig mit dem zweiten, so:

V. 𝔖/B A/𝔅 ≈ S/𝔗 — T ≈ VI. 𝔄/B — /B 𝔗/B S/𝔅

wobei es ungewöhnlich ist, daß der Baß allein dreimal nacheinander das erste Thema steigernd ausspricht, um dann auch das zweite zu ergreifen, mit dem die Entschlußkraft, aus der Einkehr in sich hervorgegangen, zum Siege gelangt.

Präludium und Fuge C dur No. 1 des wohltemperierten Klaviers, letzteres so genannt, weil Joh. Seb. Bach die Methode erfunden hatte, das Klavier für alle Dur- und Moll-Tonarten brauchbar temperiert zu stimmen. Das Präludium ist das bekannte, über welches Gounod den gleichfalls bekannten melodischen französischen Zuckerguß nebst Harfenbegleitung überflüssig und mißverständlich komponierte, in Wahrheit gleichsam ein Morgengebet aus der Knabenseele, die der Meister als Vater einer zahlreichen Familie wohl kannte. (Der Vortragende begann damit sein Bach-Studium als elfjähriger Knabe vor 52 Jahren.) Ueber die Fuge, so gefällig in kleinstem Umfange wie sie streng ist, ist nichts weiter zu sagen nötig.

Sarabande aus der englischen Suite in g moll, englisch genannt, nur weil sie für einen Engländer komponiert wurde. Sarabanda war der Name einer spanischen Tänzerin, die diese Tanzform erfand und im 16. Jahrhundert nach Paris brachte. Deren typischer Rhythmus ist

usw.

— der, mit dem Beethovens Egmont-Ouvertüre beginnt; doch ist er von Bach hier sehr verschleiert und idealisiert gebraucht. Es folgen darauf *„les agréments de la même Sarabande"*, eine Variation mit dem zeitgemäßen (aber gleichfalls idealisierten) musikalischen Schnörkelwerk im Barockstil.

Gigue (aus derselben Suite) ist ein ursprünglich irischer Tanz (Gigg) mit tarantellenartig rascher Bewegung.

Chaconne in D, der Mittelsatz aus einer der Geigensonaten des Meisters, ist eine ununterbrochene Reihe von Metamorphosen des in den ersten acht Takten auftretenden Themas, in der gleichfalls von der Erfinderin Ciaconna benannten Tanzform arabischen Ursprungs und mazurkaähnlichen Charakters (nur würdevoller im $^3/_4$-Takt einhergehend). Dem Moll ist in der Mitte des Werkes ein Dur-Satz mit Variationen über das Thema



als Pendant entgegengesetzt, worauf zum Moll-Thema zurückgekehrt wird.

Wie Tausig über Liszts buchstabentreue Uebertragung Bachscher Orgelwerke hinausgeht, um durch Klaviereffekte die Orgelwirkung zu ersetzen, so gut es geht, so hat der ausgezeichnete Klaviervirtuose Ferruccio Busoni den Geigeneffekt des Originals durch Klavierwirkungen zu ersetzen versucht, die zwar dem Kenner des Orgel-Originals vielleicht nicht durchweg zusagen, im ganzen aber klanglich um ebensoviel wirkungsvoller sein dürften, wie das Klavier an Lebendigkeit in dynamischen Wirkungen (p., f., cresc., decrescendo) die Orgel in der Uebertragung übertrifft, was auch die Orgel an Wucht und Macht vor dem Klavier voraus habe. Gewiß ist beides nur „Uebersetzung" aus der Sprache eines anderen Instrumentes, aber etwas mehr als die „Rückseite einer Tapete" (wie jemand geistreich Uebersetzungen nannte) dürfte doch dabei herauskommen.

Der erste Moll-Teil umfaßt 15 Variationen, nach denen das Thema wuchtig wiederkehrt, der Dur-Mittelteil 7, der Moll-Schlußteil 5 Variationen, diese zum Teil über den streng achttaktigen Umfang des Themas erweitert, das zum Schluß abermals in kräftigster Steigerung zusammenfassend wiederkehrt.

Die Variationen zeigen allermeist das Grundgefüge der Harmonienfolge des Themas, einige weichen phantasierend und erweiternd davon ab. Man suche nicht, die Themen (Dur und Moll) in den Verwandlungen wiederzuerkennen, an denen das Erstaunliche eben der Ideenreichtum der Einkleidung ist, so daß das allen Gemeinsame zum schönen Geheimnis wird, das mystisch wirken, aber nicht aufgedeckt sein will.

Frägt man nach einem Geigertypus, dem so viel kraftvolle Heiterkeit und so tiefer, herber Ernst zugleich eigen wären, so könnte man auf Volcker, den geigenden Helden des Nibelungenliedes, kommen, der das Schwert so gut wie seinen „Videl"-Bogen zu schwingen weiß.

Klassisch schön, Bachisch groß und feurig habe ich sie nach Joachim weder von Jsaye noch Manén gehört, mancher ganz verächtlichen anderen Virtuosenvorträge ganz zu geschweigen; wohl aber von Rich. Kroemer.

Beethoven-Abend.

1. *Variationen über das Thema la stessa, la stessissima.* Beethoven hat verschiedentlich zu Melodien aus neuen Opern Variationen geschrieben, so diese 1799 — noch vor seiner ersten Symphonie — über die Melodie „La stessa, la stessissima" („die selbe, ganz dieselbige") aus der Oper „Falstaff" von Salieri. Hier kommt gelegentlich Beethovens Hang zum Burlesken, Durchtriebenen, drastisch oder versteckt Launigen ins Spiel, wie man ihn aus seinen Briefen kennt. Es ist eine Pagengeschichte: Träumerei, Sehnsucht, Liebesdrang, Schelmerei, Schwärmerei und Uebermut wechseln ab, obwohl die Variationen sich in der Form streng an das Thema halten. Hinzukomponiert ist ein Finale in Ländlerform, das Thema klingt nur am Schluß wieder herein, ins Drollige gesteigert.

2. *Sonate in Es dur op. 7.*

Allegro molto e con brio. Largo con gran espressione. Allegro (Scherzo). Poco allegretto e grazioso.

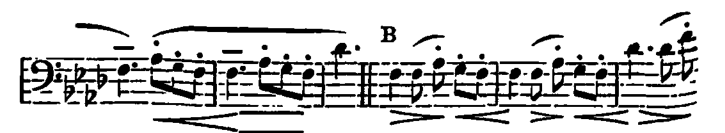
Es sind 114 Jahre her, daß der 27jährige Beethoven seine ursprüngliche Frohnatur in diesem Werke offenbarte, und noch hat es nichts von seiner Morgenschöne eingebüßt. In dionysischer Frische und Kraft zeigt der erste Satz einen Jüngling in die Welt hinauseilend, die Brust von froher Hoffnung und Tatkraft geschwellt: das ist Musik des aufsteigenden Lebens. Der zweite, ganz priesterliche Satz, wiewohl es nicht an Leidenschaft darin fehlt, ist ein wahrhaftes Stück Religion in dem kosmopolitischen Sinne, wie sie Beethoven pflegte, er kannte kein Dogma als das der ägyptischen Tempelinschrift: „Ich bin der da war und sein wird". Würde und Zartheit, Entzückung und Entrückung, Erschütterung und Trost haben das Wort. Das Scherzo ist wie ein Spiel in freundlicher Landschaft, doch ein ernstes Mahnen unterbricht es etwas gewitterhaft. Ohne dergleichen geht es auch im letzten Satze in der Mitte nicht ab, sonst ist er ganz im Sinne der sentimentalen Poesie jener Zeit empfunden, anmutsvoll, in der Feinheit wie Chopin vorbildend, am Schluß eine Metamorphose des früheren Gewitters ins Liebliche, sanft Verklingende. Die Rondoform ist innegehalten, das zweite Thema mischt Bedenken ein, die humoristisch bekämpft werden.

3. Das *Andante favori*, von Beethoven selbst so genannt, weil er viel gebeten wurde, es zu spielen, gehörte ursprünglich zu der Waldstein-Sonate op. 53 und ist im selben Sommer wie diese, op. 54 und die Appassionata komponiert (1807). Es ist wie ein nachmittäglicher Gang über einen Friedhof, in sanftem Lichte, sinnig, gegen Ende wie am Grabe eines Freundes stehen bleibend und plötzlich von einem großen Gedanken ergriffen, dann in feierlicher und doch weicher Stimmung heimkehrend. Kein Stück ist ärger als dieses zarte in Konzertsälen gemißhandelt, besonders durch virtuosenhafte Ausbeutung der piano-Oktavenstelle in brutalem fortissimo, prestissimo.

Sonate f moll op. 57 appassionata.

Allegro assai. Andante con moto mit Variationen, daran anschließend Allegro ma non troppo.

Als Napoleon sich im Mai 1804 zum Kaiser von Frankreich gemacht hatte, zerriß Beethoven das Titelblatt seiner zu Ehren Bonapartes geschriebenen Symphonie Eroica, auf dem die Widmung an ihn stand — die Nachricht von Napoleons Thronbesteigung erfüllte den Meister mit Wut auf den „Tyrannen", der nun „alle Menschenrechte mit Füßen treten" werde. Im Sommer desselben Jahres schrieb er die f moll-Sonate op. 57 (ich halte dies nach allem, was Thayer berichtet, für sicher) — hier ist er auf die Seite des Volkes und der Revolution getreten. Man könnte das grandiose Werk, dessen Bezeichnung als Appassionata nicht von Beethoven herrührt, aber wohl auf sie paßt, geradezu die Aufruhr-Sonate nennen, so deutlich ist es das Pathos der Unterdrückten, der Enterbten oder der vom Schicksal sonst hart Mitgenommenen, das hier mit prometheischer Kraft zum Ausdruck kommt. Es ist das *Ressentiment* des Volkes gegen die Herrschenden, es ist der Groll und Grimm des himmelstürmenden, Berge wider den Olymp wälzenden Titanen, der im ersten und dritten Satz der Sonate sich ausspricht. Mit einer düsteren Frage an das Schicksal beginnt, noch in sich gekehrt, das Gefühl des Unterdrückten, doch um sich bald und öfter in lauten, leuchtenden Ungewittern zu entladen, die dann lange noch nachzittern. Auch das scheinbar tröstende Nebenthema in Dur, aber im Rhythmus des ersten Themas, ist nur Klage über v e r s a g t e n T r o s t, über vorenthaltene Wonne, es schluckt Tränen, und am Schlusse des Satzes erscheint es ja auch gesteigert zum Weheschrei und zur zertrümmernden Wut des um alles Glück Betrogenen, wie schon im Verlauf des Satzes seine Spannung bald das stürmische Gegenthema auslöst.
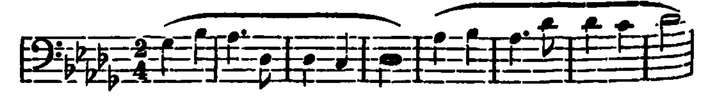


Es hat sich von Klindworth die wahrhaft schneidermäßige Lesung B gefallen lassen müssen!

Bei der Wiederkehr in Des dur steigert dieses Thema sich auch schon ins heftig Schmerzliche und mündet in elementare herbe Arpeggi, die den ganzen Tonumfang der Saiten auf- und niederrauschen und dann in eine gewaltige Gewitterszene übergehen. In dieser erscheint auch das zuerst in der Exposition sich dumpf ankündigende Halbtonmotiv, gleichfalls in ein Fortissimo gewandelt, wie wenn im Aufruhr der Elemente der Wettergott drohend seinen Hammer schwingt. Später schließt es an eine Episode an, in der hoch über dem im Baß durchgeführten ersten Thema still bewegte Akkorde stehen wie Winterhimmel über einem Abgrund, allmählich zum Lächeln verklärt. Dann setzt jenes Thema in der Höhe zart, wie weinend ein, und bald wird es wieder von einer wilden Flut von Akkorden, dauernder als die vorige, abgelöst. Wo wären vor Beethoven dem Göttlichen je solche Ströme der Begeisterung durch ein Klavierstück gerauscht?

Das Adagio versucht es mit dem Trost der Religion, zu dem Beethoven, der vom Schicksal selbst so arg Heimgesuchte, oft flüchtete. Die erste Variation scheint schon den Zweifler, den kopfschüttelnden, zu zeigen, aber das Gebet beruhigt ihn, die Hoffnung hebt sein Herz zu den Sternen — aber wie in der Tiefe der Trost wiedergekehrt ist, da unterbricht ihn der grelle Mißklang der Wirklichkeit, und nun toben Wetter und Aufruhr wieder, unaufhaltsam, ohne Hoffnung. Kein Sonnenstrahl dringt durch das schwarze Gewölk, aus dem die Blitze emporschlagen — endlich verdichtet sich der Rhythmus zu einem Furientanz, einem Triumph der Rache, aus dem er wieder im Sturm zum Schlusse eilt.

So gewiß die Sonate ein Werk höchster geistiger Lebenskraft des Autors ist, ist sie doch mit ihrem Pathos der Auflehnung Musik der *décadence*, einer Periode des absteigenden Lebens, womit nun nicht gesagt sein soll, daß die Musik als solche darum schlechter wäre. Sich machte der Meister damit frei von dem Banne solcher Empfindungen, so daß er ausrufen konnte: „Ich habe dem Schicksal in den Rachen gegriffen", und für uns bändigte er das wilde Gefühl in die schöne Form.

Hier sei noch die wahre Gestalt des Adagio-Themas verraten, die noch in keiner Ausgabe und vermutlich auch in den Köpfen und Händen der Klavierspieler noch nicht aufgetaucht ist:



Mir war es damals auch noch nicht aufgegangen, und man kann denken, was dabei aus den Variationen wird oder wenigstens nicht wird.

Sonate op. 109 E dur.

I. Vivace ma non troppo. II. Prestissimo. III. Andante molto cantabile ed espressivo.

Themen zu der Sonate finden sich in den Skizzenbüchern Beethovens (geb. 1770) zu der großen Messe, die ihn 1818 bis 1822 beschäftigte, was nicht nur für ihre Entstehungszeit, sondern auch für ihre Grundstimmung bedeutsam ist. Ich versuche, den Verlauf zu skizzieren:

I. Ein trauliches, kindliches Hoffen und Bitten. Ein jähes „Nein!" Scheues, schmerzliches Zurückweichen. Ekstase des Schmerzes, daß das Erhabene uns so fern bleiben will. Die Träne rinnt. Das Bitten wird zum Flehen, es ringt sich stufenweise empor zu erneutem Hoffen (die erste Melodie erscheint in höchster Tonregion). Wieder das furchtbare Nein! Du sollst entsagen! Derselbe Vorgang.

Die Bitte bescheidet sich. Die Klänge sinken nieder, die Kraft ist gebrochen (Pausen sprechen), immer tiefer versinkt die Seele in schmerzliche Resignation und Erdennähe — ein letztes Hoffen doch entschwebt zum lichten Himmelszelt.

II. Aufraffung zum Kampf mit den Gewalten der Erde in vielbewegter Seele. Tiefe Bedenken, klagend erwidert. Bewegung wie vorher. Furcht und Zagen — dann ein entschlossenes Emporeilen zu hoher Warte. Stillstand der Handlung. (Orgelpunkt und Stimmen sich kanonisch ineinanderflechtend als Bild der Herzensarbeit.) Neues Zagen und Bangen, neuer Kampfesmut, von flüsternder Furcht gestört, endlich siegend.

III. Thema: Trost im seligen Vertrauen zum göttlichen Erbarmen. Var. 1: Entzückungsgesang der Seele, Tränen des Dankes. Var. 2: Rosenwolken des Elysiums, Sehnsuchtsgrüße den frohen geflügelten Boten. Var. 3: Rüstiger Lauf der Erfrischten, die einander ermuntern. Var. 4: Himmelskräfte, „wie sie auf- und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen" (so sprach H. v. Bülow). Var. 5: Tapferer Entschluß der regen, innerlich arbeitenden Seele, das Leben neu zu ergreifen, bis zum Aufjauchzen froh. Var. 6: Wir stoßen vom Lande, streben hinaus, rascher und rascher rieselt die Welle um den Kiel, der stetig die Flut teilt, während die Lüfte uns herb und frisch umwehen (Orgelpunkt). Und nun senden die Sterne über dem rauschenden Meer blitzende Lichter, von ihnen senkt sich Himmelstrost in die Seele — sie weiß, ihr Vertrauen war nicht umsonst, und sie sammelt sich wieder zu jenem ersten Gebet. (Schlichte Wiederkehr des Themas zum Schluß.)

Wie viele Aufklärungen der Spieler in allen diesen Stücken den Ausgaben Beethovenscher Werke von Prof. Dr. Riemann verdankt — wie oft seine Hand durch phrasierende Bezeichnung des Textes die Absicht des Komponisten zum erstenmal ans Licht gebracht, die wahre Gestalt seines Werkes erst gleichsam ausgegraben hat, das kann ich hier nur dankbar andeuten. (Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.[1]

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Dietrich, A., 1829—1908. Konzert op. 32. Hamburg, Pohle. 5 M.

v. Dohnanyi, E., geb. 1877. Konzertstück D dur op. 12. Wien, Doblinger. 6 M.

Dieses Werk bringt in seinen in einem Zuge zu spielenden drei Teilen viel schöne, fesselnde Musik, die sich im wesentlichen in einem breiten Gesangsstrome ergießt, sehr wirksam von dem Orchester unterstützt. Die Harmonisierung ist sehr reizvoll, wenn auch bisweilen, besonders in den Tutti gewaltsam, was allerdings in der Klavierbearbeitung mehr auffällt als bei Ausführung durch das Orchester. Allem bisher sogen. Konzertmäßigen geht das Werk bewußt weit aus dem Wege. Für feine Spieler sehr lohnend. Bei wiederholtem Spielen gewinnt das Stück nur noch. (s.)

Dvorak, A., 1841—1904. Konzert h moll op. 104. Berlin, Simrock. 12 M.

Musikalisch hervorragendes, groß angelegtes Werk, das zu den schwierigsten, zugleich aber schönsten der neueren Zeit gehört. Wegen der symphonischen Eigenart seines Baues und der Orchesterbehandlung ist es nicht leicht in der Auffassung. Kraftvoller Ausdruck, scharfer Rhythmus, freieste Beherrschung des Instrumentes, an dem der Spieler nicht „kleben" darf, ist nötig, um dies Werk zu bewältigen. (ss.)

[1] Vergl. die Jahrgänge: 1907 No. 9, 14, 22; 1908 No. 8, 19; 1909 No. 12, 14, 23 (à 40 Pf.); 1910 Heft 3, 11, 22; 1911 Heft 3, 13 (à 50 Pf.).

Eckert, C., 1820—1879. Konzert d moll op. 26. Berlin, Bote & Bock. 5 M.

Enthält ein schönes Eingangsallegro mit geschmackvoller Mischung des Gesanglich-Thematischen, mit klangvollen bewegten Gängen im Violoncell. Unmittelbar schließt sich ein kurzes, noch von einem Scherzo vivace unterbrochenes Andante an. Der letzte Satz, ein Rondo à la cosaque, ist nicht der wirkungsvollste; die Violoncellfiguren liegen nicht und kehren anderseits in derselben Weise immer wieder, ohne von einem gegensätzlichen Thema unterbrochen zu werden. Die Begleitung ist einfach gehalten. (s.)

Fitzenhagen, W., 1848—1890. Konzert h moll op. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4.25 M.

Ein Frühwerk des hervorragenden Meisters. Der schönste Satz, der in allem bereits die sicher gestaltende Hand eines unserer besten Violoncell-Komponisten erkennen läßt, ist der erste mit der prachtvollen Kadenz. Ihm folgt an Wert der einfach gehaltene Andante-Mittelsatz, während der letzte, Allegro quasi Allegretto 3/4 schwächer ist. Schon in diesem Werke ist die auf treffliche Sanglichkeit der Themen, deren phantasievolle Ausgestaltung, schöne Farbengebung, schwungvollen Glanz und zugleich bedeutende und reiche Orchestrierung gerichtete Eigenart Fitzenhagens unverkennbar. (ss.)

— Konzert a moll op. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.

Prachtvoll in Erfindung und voll blühenden Lebens. Ein breites Rezitativ beginnt, woran sich bald das schön gesangliche Thema des Allegro moderato anschließt, aus dem nachher ungesucht bewegte, energische Triolen entquellen, um nach einem stürmisch erreichten Höhepunkte wieder ein herrliches Gesangthema anzuschlagen, das, allmählich wieder gesteigert, dem vom Tutti aufgenommenen Anfangsrezitativ Platz macht. Das Andante, ein sehr ausdrucksvoller Satz, hat fast dauernd die Harfe mit in der Begleitung. Das Schlußallegro beginnt leise mit einem rhythmisch ausgeprägten, raschen Thema, das im Tutti vom Thema des ersten Satzes verdrängt wird, worauf das Violoncello gleich das zweite Thema des ersten Satzes in A dur aufnimmt und in lebhafte Bewegung auflöst, während das Orchester es immer wieder dagegen bringt, bis schließlich beide Themen zusammen erklingen, das erste im Orchester, das zweite im Violoncello. Nach kurzer Kadenz und nochmaligem Auftauchen des Andantethemas mit der Harfe schließt dann das melodiegetränkte, prächtige Werk mit einigen glänzenden Schlußtakten. (ss.)

— Konzert a moll op. 63. Berlin, Luckhardt. 6 M.

Ein sich schlichter gebendes Werk der letzten Jahre des Meisters. Weist nicht so blühende Erfindung auf als die vorigen. (s.)

Gernsheim, F., geb. 1839. Konzert h moll op. 78. Leipzig, Forberg. 4 M.

Sehr geschickt und wirkungsvoll gesetztes Werk, das zu den besten neueren zu zählen ist. Wenn es auch von mannigfachen Anklängen deutlicher Art an andere Meister nicht frei ist (vergl. Siegfrieds Hornmotiv u. a.), so bleibt noch genug Eigenes übrig, um es als bedeutend erscheinen zu lassen. (ss.)

v. Goëns, D. Konzert D dur op. 30. Paris, Decourcelle. 8 Frcs.

Goltermann, G., 1824—1898. Konzerte a moll op. 14. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M. — d moll op. 30. Offenbach, André. 4.20 M. — h moll op. 51. Offenbach, André. 5.20 M. — G dur op. 64. Offenbach, André. 4.60 M. — d moll op. 76. Offenbach, André. 5.50 M. — D dur op. 100. Mainz, Schott. 5 M. — C dur op. 103. Offenbach, André. 5 M. — A dur op. 120. Offenbach, André. 4 M.

Diese sämtlichen Konzerte des fruchtbaren Tonsetzers für das Violoncello zeichnen sich durch große Sanglichkeit der Themen aus. Damit ist aber auch etwa alles

gesagt, was sich rühmend hervorheben läßt, es sei denn, daß man noch die ebenmäßige Form der Stücke anführen wollte. Im übrigen aber waltet eine überall wiederkehrende Schablone und im allgemeinen eine weiche, besser gesagt, weichliche Empfindung und Mangel an wirklicher, neuer Erfindung vor. Die bewegten Stellen gleichen sich in allen Konzerten überaus, und die Harmonisierung sowohl als die Führung der Begleitstimmen ist überaus einförmig und dürftig. Schon mit dem ersten, übrigens im allgemeinen besten Konzerte in a moll hatte sich Goltermann eigentlich ausgeschrieben; alles Weitere sind variierende Wiederholungen. Zu Lehrzwecken und Uebungen im Vortrag gewisser Kantilenen sind alle acht Konzerte sehr gut brauchbar, nur verwässern sie leicht den Geschmack. (ms.—s.—ss.)

Graedener, H., geb. 1844. Konzert e moll op. 45. Berlin, Stahl. 4 M.

Ein Stück von reifer Meisterschaft der Form. Es geht in drei Sätzen, von denen der Mittelsatz Adagio molto durch innige schlichte Sanglichkeit auffällt. Er leitet unmittelbar über zu dem äußerst flüssigen, durch schöne Instrumentation wie glückliche Einfälle ausgezeichneten letzten Satz, der strahlend in E dur abschließt. Das Stück birgt klare, ungesuchte, ansprechende und feine Musik. (s.)

Gross, J. B., 1809—1848. Konzerte op. 14; g moll op. 31, Berlin, Bote & Bock, 9 M. — C dur op. 38, Braunschweig, Meyer, 4 M.

Glanzvoll und flüssig geschriebene Werke von virtuosem Zuschnitt mit sehr einfachem Orchesteranteil. Zu Uebungszwecken für technisch-glattes Spiel sehr geeignet. (ss.)

Grützmacher, F., 1832—1903. Konzerte a moll op. 10. Leipzig, Hofmeister. 4 M. — G dur op. 42. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M. — e moll op. 46. Leipzig, Kahnt. 4.50 M.

Alle drei Werke sind vorzüglich gesetzt und zeichnen sich durch treffliche Behandlung sowohl der Violoncell- als der Orchesterstimmen aus. Freilich gehören die beiden ersten einer vergangenen Welt an. Das hervorstechendste und überhaupt ein besonders schönes Werk ist das dritte in e moll. Vom prachtvollen, in großem Zuge dahergehenden Anfangsallegro an, über die schlichte Romanze als Mittelteil bis zum Ende des scherzosen letzten Satzes zeigt es bedeutende Satzkunst, Fluß und Leben, kontrapunktische und harmonische Feinheit und ist als eins der besten Konzerte damaliger Zeit zu bezeichnen, das noch heute seiner Wirkung bei guter Ausführung sicher sein dürfte. (ss.)

Grützmacher, L., 1835—1900. Konzerte d moll op. 6. Leipzig, Hofmeister. 4.50 M. — a moll op. 9. Leipzig, Hofmeister. 7.50 M.

Ein gediegenes, geschickt gesetztes Werk ist das Konzert in d moll. Seine drei Sätze zeichnen sich durch Ebenmaß und Wohllaut aus. Der Einfluß des e moll-Konzerts von Friedrich Gr. ist bis in die Themen und die bewegten Stellen hinein unverkennbar. Das zweite in a moll, gleichfalls dreisätzig, ist wie das erste, natürlich empfundene Musik. Von gedrungenem Bau, gut gesanglich. Eine sehr frische Tarantelle beschließt das spielfreudige Werk. (s.)

Hartmann, E., 1836—1898. Konzert d moll op. 26. Leipzig, Kistner. 5 M.

Gehört zu den feinsten und anmutigsten Werken der romantischen Zeit. Ein Allegrosatz, mehrfach reizvoll unterbrochen von einem sehr gesanglichen Andantino, beginnt, eine anmutige Canzonetta nimmt darauf das Ohr gefangen, und ein feines Rondo pastorale schließt das prächtige Stück. (s.)

Heberlein, H., geb. 1859. Konzertstücke F dur op. 8. Offenbach, André. 4.50 M.

Ein ansprechendes einfaches Stück. (s.)

Herbert, V., geb. 1859. Konzert e moll op. 30. Leipzig Dieckmann. 4.50 M.

Dreisätzig, mehr symphonisch gehalten. Es ist vor allem rhythmisch sehr fesselnd. Harmonisch ist besonders der Mittelsatz reich. Das Violoncello hat eine sehr dankbare wirkungsvolle Aufgabe. Die farbenreiche Begleitung deckt nirgends. (ss.)

Kauffmann, F., geb. 1855. Konzert g moll op. 29. Berlin, Paez. 6 M.

Nach Gestaltung und Inhalt sehr fesselnd. Daher ist die Beschäftigung mit ihm lohnend. (s.)

Klengel, J., geb. 1859. Konzerte a moll op. 4 — d moll op. 20 — a moll op. 31 — h moll op. 37, sämtlich Leipzig, Breitkopf & Härtel, je 4.50 M.

Das erste ist in allen drei Sätzen von frischer, ungesuchter Empfindung getragen, nirgends von Gedankenblässe angekränkelt. Der dritte Satz neigt nach der nur-virtuosen Seite, besticht aber durch seine Knappheit.

Das zweite in d moll ist breiter und bedeutender angelegt, enthält im ersten Satze eine sehr schöne, freilich recht schwierige Kadenz, als zweiten Satz ein Andante, das von einem entzückenden, von allen Grazien getragenen Scherzo unterbrochen wird, und schließt mit einem thematisch höchst launigen, schließlich in einen Sprühregen von D dur-Spiccato atemlos ausgehenden Allegro, nicht ohne daß es in einem Orchestertutti noch zu einem kurzen, als Gegensatz wirksamen Fugatogefecht gekommen wäre, das allerdings bald wieder in das vom Violoncello gebrachte Hauptthema einlenkt.

Das dritte, wieder in a moll, von feierlich-festlichem Charakter, wird in allen drei Sätzen von Fanfarengängen durchzogen, die vom Violoncello in Doppelgriffen, vom Orchester in den Hörnern und Trompeten gebracht werden. Der erste Satz hat ein schwungvoll festliches Thema zuerst im Orchester, dann auch beim Violoncello; ein weicher Abschluß leitet mittels des C dur-Septimenakkordes zu einem Jagdintermezzo in F über, das als $^6/_8$-Allegretto auf die erwähnten Fanfaren der Bläser aufgebaut ist, und einen sehr lebensfrischen, blühenden Mittelsatz darstellt. Im dritten Satz herrscht wieder freudiges Gedränge und Gepränge; er geht im $^2/_4$-Takt, wunderhübsch durch ein rhythmisch sehr bestimmtes $^3/_4$-Thema unterbrochen. Auch dieser Satz wird von den Fanfarengängen gekennzeichnet; er schließt in A dur.

Das vierte Konzert (h moll) zeigt in seinen drei schönen Sätzen wieder die Vorliebe des Meisters für scherzose, prickelnde Sätze. Der Andantemittelsatz ist nämlich wieder mit einem solchen verquickt, und auch der letzte schlägt einen launigen Ton an, um schließlich in H dur aufs glänzendste atemlos zu enden.

In allen vier Konzerten findet sich bester musikalischer Satz bei glänzendster Virtuosität. Sie bieten schwierige, aber äußerst dankbare Aufgaben für den Spieler und Gelegenheit zur Entfaltung gesangvollen Tones. Formenschönheit, Vornehmheit und Fluß zeichnen sie in jeder Weise aus. (s.—ss.) (Fortsetzung folgt.)

Franz Liszt als Männerchor-Komponist.

Von AUGUST RICHARD (Heilbronn).

Unter den zahlreichen Werken Liszts nehmen seine geistlichen und weltlichen Kompositionen für Männerchor eine ganz besonders merkwürdige Stellung ein: merkwürdig nicht nur deshalb, weil sie tatsächlich so gut wie unbekannt sind — denn dies traurige Schicksal teilen sie mit gar vielen anderen Schöpfungen des Meisters —, sondern vielmehr weil sie, besonders die weltlichen, aus dem Rahmen seines sonstigen künstlerischen Schaffens so eigentümlich herausfallen, diesem so wenig verwandt, so wesensfremd gegenüberstehen und ihm stellenweise sogar geradezu zu widersprechen scheinen. Ein Vergleich mit den anderen Werken des Meisters wird diesen Unterschied am deutlichsten offenbaren.

Mit genialem, geradezu prophetischem Blick hat Liszt der glücklichen Weiterentwicklung der Tonkunst neue Wege kühn erschlossen und aufbauend auf den künstlerischen Errungenschaften früherer Zeiten der Sprache und dem Empfinden seiner Epoche neue Ausdrucksmittel entdeckt.

Ueberzeugt von der Erkenntnis, daß Musik Ausdruck des innersten Empfindens, des tiefsten Seelenlebens ist, schuf Liszt seine zahlreichen Werke, die uns in der Tat wie ein künstlerisches und persönliches Glaubensbekenntnis ihres Schöpfers anmuten. Ob er in den wunderbaren Klavierdichtungen der „Années de pélérinage" seinen mannigfachen Reiseeindrücken musikalischen Ausdruck verleiht, ob er in der Dante- und Faust-Symphonie das tiefste Erfassen dieser Dichtungen in gedankenschwere Töne bannt, ob er in den ungarischen Rhapsodien, den symphonischen Dichtungen „Hungaria" und „Mazeppa" seinem Heimatland die herrlichsten Denkmäler setzt oder in seinen religiösen Werken, vor allem in der „Heiligen Elisabeth" und dem „Christus", seinen heiligen Glauben in überzeugendster Weise bekennt, überall spricht sein wahrstes innerstes Erleben aus seinem Schaffen. Sein bunter Wechsel, seine seltsame Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit bilden den lebendigsten künstlerischen Niederschlag seiner eigenen vielseitigen, unendlich reichen Persönlichkeit: eine Autobiographie in Tönen!

Wie anders erscheinen dagegen Liszts Kompositionen für Männerchor! Da ist nirgends ein Stürmen und Drängen, nirgends ein Suchen und Streben, kein kühner, wagemutiger Schritt in Neuland, kein tiefinnerstes Erlebnis in Klängen niedergelegt, sondern in starker Anlehnung an den für Männerchor-Kompositionen damals üblichen Stil unterscheiden sich, zumal diese weltlichen Lisztschen Werke, von denen seiner Zeitgenossen nicht wesentlich.

Betrachten wir zunächst einmal die religiösen Werke: Wenngleich der Meister in der Reformation der katholischen Kirchenmusik eine der hauptsächlichsten Aufgaben seines ganzen Lebens, besonders seiner letzten Jahre sah und sich dieser mit heiligem Eifer widmete, so waren doch gewaltige Neuerungen gerade auf diesem Gebiet durch die eigentümliche, ausgesprochen konservative Wesensart dieser kirchlichen Musik von selbst ausgeschlossen. In weiser Erkenntnis geht Liszt vielmehr gar häufig auf den alten Palästrinastil zurück und schöpft aus ihm fruchtbarste und glücklichste Anregung für sein eigenes Schaffen. Solcher Art gehören die kleineren lateinischen Chöre mit Orgelbegleitung an: „Anima Christi, Ave maris stella, Pro Papa, Libera me" und „Tantum ergo Sacramentum", ferner die großen Chorwerke mit Solostimmen und Orchester, der 18. und der 129. Psalm, das „Requiem" und der „Sonnenhymnus des heiligen Franziskus von Assisi". Auch der 116. Psalm „Laudate Dominum" mit Orchester (aus der „Ungarischen Krönungsmesse" für gemischten Chor) kann als hochbedeutsames Werk der Männerchorliteratur zugezählt werden.

Was diese Werke vor fast allen neueren kirchlichen Kompositionen ganz besonders auszeichnet, ist die tiefreligiöse, die wahr und innig glaubensstarke Gesinnung ihres Schöpfers, der sie entsprossen sind. Wenn Liszt gelegentlich einmal von der „Graner Festmesse" sagte, sie sei eigentlich mehr „gebetet" als komponiert, so trifft dieser tiefe Ausspruch in gleicher Weise fast auch auf alle anderen geistlichen Werke des Meisters zu.

Daß diese Kompositionen trotz ihres hohen musikalischen Gehaltes gleichwohl so gut wie unbekannt sind, hat wohl seinen hauptsächlichsten Grund darin, daß Liszts Bestrebungen zur Hebung der katholischen Kirchenmusik zu seinen Lebzeiten einen wesentlichen Erfolg noch nicht zu erzielen vermochten und nach seinem Tod von niemandem mehr aufgenommen und weiter geführt wurden. Zudem erschwert vielleicht auch der ausgesprochen katholische Charakter dieser Kompositionen die Aufnahme in die Konzertprogramme; immerhin — wo solche in vorurteilsfreier Weise zusammengestellt werden, dürfen auch Liszts Werke fernerhin nicht mehr umgangen bleiben. Als dankenswerte Bereicherung und willkommene Anregung in unseren Programmen werden sie stets ihres tiefen Eindrucks, ihres künstlerischen Erfolges sicher sein.

Fast ebenso unbekannt wie die kirchlichen sind auch die weltlichen Männerchor-Kompositionen Liszts. Die meisten — über ein Dutzend — sind ohne Begleitung nach den unterschiedlichsten Dichtungen und Texten geschrieben. Von den Werken mit Orchester wird wohl die Vertonung des Schillerschen Gedichtes „An die Künstler" und der prächtige Winzerchor aus Herders „Entfesseltem Prometheus" vielleicht noch verhältnismäßig am meisten gesungen werden: mit ihrem mannigfachen Wechsel zwischen einem Doppelsoloquartett und dem ganzen Männerchor, mit ihrer klangreichen Instrumentation zweifellos zwei dankbare, wirkungskräftige Werke. Die Humoreske „Gaudeamus igitur" für Soli, Chor und Orchester, die Chöre „Licht, mehr Licht" und „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" mit Begleitung von Blasinstrumenten sind meines Wissens gänzlich unbekannt.

Aber wie seltsam — Liszt, der geistvolle Pfadfinder, der kühne Neuerer und Bahnbrecher, gerade hier bei diesen Kompositionen bleibt er ganz in dem alten überkommenen Stil stecken und nähert sich — offen gestanden — dem „Liedertafelei"-Stil eigentlich recht bedenklich. Alle die wenig erfreulichen Eigentümlichkeiten, Schwächen und selbst Fehler dieses Stils: billige, wenig originelle Melodik, ungenaue Textbehandlung, falsche Betonungen und allzu häufige Wiederholungen einzelner Worte und Sätze, die reichliche und triviale Anwendung des so „beliebten" Quartsextakkordes und Aehnliches findet sich unbegreiflicherweise auch in diesen Lisztschen Kompositionen vor. Sucht man nach dem Grund dieser doch gewiß höchst eigenartigen Erscheinung, so ergibt sich die Tatsache, daß die meisten weltlichen Männerchöre Liszts „Gelegenheitsarbeiten" waren; und daß solche Gelegenheitsarbeiten von dem eigentlichen Schaffen eines Künstlers nie ein richtiges Bild geben, sondern vielmehr immer unter dem Durchschnitt seiner sonstigen Werke weit zurückstehen, ist eine in allen Kunstgattungen gleichmäßig sich wiederholende Erfahrung.

Liszts Stellung als Hofkapellmeister in dem so erinnerungsreichen Weimar vom Jahre 1848 bis 1861 bot ihm ja Gelegenheit genug zu solchen Arbeiten: so entstand die Komposition der „Prometheus"-Musik zur Feier der Enthüllung eines Standbildes von Herder in Weimar, „Gaudeamus igitur" ist für eine Feier der Universität in Jena, die schon genannten Chöre „Licht, mehr Licht" und „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" zur Goethe-, ein „Festlied" zur Schiller-Säkularfeier geschrieben, ein Vereinslied ist nebst noch einigen anderen dem unter Liszts Vorsitz gegründeten „*Neu-Weimar-Verein*" gewidmet.[1] Bedenkt man also, daß all diese und ähnliche Kompositionen nicht dem innersten, mächtigsten Zwang ihres Autors, sonderen äußeren Anregungen und Einflüssen ihre Entstehung verdanken, so wird auch ohne weiteres klar, weshalb sie naturgemäß nicht auf der künstlerischen Höhe der übrigen Werke des Meisters stehen können, sondern in wesentlichen Stücken sogar hinter ihnen zurückbleiben müssen.

Eine gewaltige und um so bedeutsamere Ausnahme macht Liszts genialstes Werk, die „*Faust-Symphonie*". Nachdem die wichtigsten Gestalten der Tragödie, Faust, Gretchen und Mephistofeles in musikalischen Charakterbildern, wie sie der Meister selbst bezeichnete, an unserem Geist vorübergezogen sind, faßt Liszt, ähnlich wie früher Beethoven, in dem letzten Satz der Neunten Symphonie durch das Schillersche Gedicht „An die Freude", so hier mit den letzten Worten der „Faust"-Dichtung den Grundgedanken des ganzen Werkes gleichsam noch einmal zusammen in dem Schlußchor:

> Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,
> Das Unzulängliche hier wird's Ereignis,
> Das Unbeschreibliche hier ist es getan,
> Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!

Zuerst wie in bangen, fast ehrfurchtsvoll erschauernden Tönen, dann nach machtvoller Steigerung in gewaltigen, ehernen Klängen, von einer Solotenorstimme wirkungsvoll unterbrochen, erhebt sich dieser Schlußsatz zu einer der großartigsten künstlerischen Offenbarungen aller Zeiten. —

Ueberblicken wir nun noch einmal die weltlichen Männerchorwerke Liszts, ausgenommen von der „Faust-Symphonie", so müssen wir erkennen, daß sie, ebenso wie die geistlichen, einer völlig unverdienten Vergessenheit anheim gefallen sind. Denn, wenngleich sie gewiß nicht zu den Höhepunkten seines Schaffens gerechnet werden können, wenngleich ihre Schwächen und Mängel keineswegs verkannt und abgeleugnet werden dürfen, so nehmen sie doch den Vergleich mit jenen Kompositionen, die sich als so ungemein beliebte, stets wiederkehrende Nummern in den Programmen unserer Männergesangvereine bei kleineren Konzerten wie bei großen Sängerfesten vorfinden, allzeit siegreich auf; zeigt sich doch, daß eben gerade diese sogenannten „Schlager" zumeist in dem gerügten, üblen „Liedertafel"-Stil geschrieben sind und fast ohne Ausnahme weit unter dem Durchschnitt der Lisztschen Männerchorwerke stehen. Deshalb brauchte man diese wahrlich nicht verächtlich in den Hintergrund zu drücken! Wenn man nun weiter noch bedenkt, daß diese Lisztschen Kompositionen weder in musikalischer noch in rhythmischer Beziehung besondere Schwierigkeiten bieten — an die häufig vorkommenden enharmonischen Verwechselungen gewöhnt sich jeder gute Chor ganz leicht —, so ist es einfach nicht zu erklären, nicht zu entschuldigen, daß unsere heutigen Dirigenten der Männergesangvereine fast ausnahmslos dem künstlerischen Schaffen Liszts nicht mehr Verständnis und Pflege, nicht mehr Aufmerksamkeit und Liebe entgegenbringen. Denn trotz aller Bedenken, die gegen Liszts Männerchöre erhoben werden können, sind sie gleichwohl in hohem Maß wert, ihrem ungerechten, unverdienten Schicksal entrissen und unseren Programmen wieder gewonnen zu werden.

---

[1] Ueber diesen Verein und seine Geschichte siehe die betreffenden Hefte des 31. Jahrgangs der „N. M.-Z."

Moderne Geiger.

Biographisch-kritische Skizzen von E. HONOLD (Düsseldorf).

I. Arrigo Serato.

Es war im Winter 1905 in einem der Populären Abonnementskonzerte des Stuttgarter Liederkranzes, als ich *Arrigo Serato* zum erstenmal hörte. Schon damals ging ihm ein bedeutender Ruf voraus und man war auf den jungen Geigenkünstler um so mehr gespannt, als er sich das Beethoven-Konzert gewählt hatte, dessen Interpretation durch große deutsche Geigenmeister wie *Joachim, Singer* u. a. sozusagen traditionell und für den Geschmack des ernsthaften deutschen Musikliebhabers gewissermaßen authentisch festgelegt war. Deshalb mochte man wohl stille Bedenken hegen, ob der junge Romane gerade dieses Konzert dem ziemlich anspruchsvollen und in musikalischem Empfinden und Geschmack hochstehenden Publikum der schwäbischen Residenz zu Dank zu spielen vermöchte. So legte sich das Gefühl einer angeregten Spannung über den Saal, als er das Podium betrat. Eine schlanke, elegante Erscheinung mit gutgeschnittenem, schmalem Rassekopf! In der Bewegung eine gewisse natürliche Grazie, die den Südländern so oft zu eigen ist. Wie er mit den ersten präludierenden Gängen des Soloparts begann, löste sich die Spannung zu wohliger Sicherheit. Wie ein Vogel schwang sich die Sologeige mit den behenden Flügelschlägen der Oktaven in die Höhe, schwebte dort auf und nieder, ließ sich elegant zur Erde gleiten, um dann wieder in welligem Flug in die sonnenglänzende Höhe zu steigen. Und dann erklang in kristallener Süße das wunderbare erste Thema, so recht warm und blühend und doch in einem Schimmer unnahbarer Reinheit. Man dachte nicht mehr daran, wie *Joachim* das Konzert gespielt hatte. Nur die Augen leuchteten und der Atem ging schwerer. Gerade der erste Satz liegt diesem Geiger so, daß ich seine Wiedergabe für schlechthin vollkommen halte. Der adelige Zug der Linien, die schöne Wölbung der Tonbögen kommt vollendet zur Geltung. Die leichtbeschwingte Grazie und der klare, feingeschliffene und glänzende Ton geben seinem Spiel etwas Sonniges, so daß uns der erste Satz fast hellenisch anmutet. Und ich finde, daß das diesem Allegro gerade gut steht. Aber auch das Larghetto, das stellenweise den Gedanken an den Gesang der Nachtigall wachruft, mit seiner echt deutschen Innigkeit und Tiefe weiß er ebenso auszudeuten wie den kraftvoll eleganten Schwung des Rondos. Als charakteristisches Merkmal, das durch seine weiteren Darbietungen bestätigt wurde, blieb der Eindruck einer reifen, vornehmen Musikerpersönlichkeit mit glücklichem Stilgefühl, vollendetem Geschmack und künstlerisch gebändigtem Temperament. Diese Eigenschaften leuchten auch durch, wenn er reine Virtuosenstücke spielt. Wer ihn beispielsweise spanische Tänze von *Sarasate* hat vortragen hören, wird dies vollauf bestätigen können. Sein stets von tief eindringender Auffassung zeugendes Spiel, über dem es wie ein Abglanz südlicher Sonne liegt, wird getragen von einer bis ins feinste ausgemeißelten Technik der linken Hand und kraftvoll gewandter Bogenführung. Nicht eigentlich groß zu nennen ist sein Ton, aber stets rein, glanzvoll und tragend. Dabei absolut schlackenfrei, lebendig und äußerst nuancierungsfähig. Dieser Ton ist bedingt durch das von ihm benützte Instrument, eine *Joseph Guarneri del Gesù* kleinen Formats aus dem Jahre 1724. Gewiß vermöchte er auf einer andern, mehr hergebenden Geige einen voluminöseren Ton zu erzielen. Aber ob sein Ton dann noch den ganz eigenartigen Reiz hätte, erscheint doch fraglich. Zudem ist er ja tragkräftig genug, wie ich oben schon hervorgehoben habe.



ARRIGO SERATO.

Arrigo Serato ist am 7. Februar 1877 in Bologna geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung in dem dortigen Konservatorium, an dem sein Vater als Professor und Lehrer des Cellospiels wirkt. Er war — man möchte sich versucht fühlen, zu sagen: glücklicherweise — kein Wunderkind. Mit seinem 17. Jahre begab er sich nach vollendeter Ausbildung auf Virtuosenreisen, die ihn durch ganz Europa führten und ihm einen kontinentalen Ruf verschafften. Namentlich in England ist er sehr geschätzt. Auch mit *Joachim* ist er in künstlerischen Kontakt gekommen, indem er häufig Quartett mit ihm spielte, ohne jedoch sein Schüler zu sein. Das dürfte nicht ganz ohne Einfluß auf seine aus der italienischen Schule im besten Sinn hervorgegangene Spielweise geblieben sein.

Der Künstler betätigt sich hauptsächlich als Solist, und sein Repertoire umfaßt alle klassischen Konzerte. Er kultiviert namentlich *Beethoven, Brahms, Mozart, Bruch,* die beiden Konzerte in a moll und E dur von *Bach*, auch das d moll-Konzert von *Paganini* und von Moderneren *Dvorák*. Eine Spezialität seines Programms ist auch die selten gespielte e moll-Sonate von *Bach* (neu instrumentiert von Réspighi) und die Ciacona von *Vitali* in der Instrumentation für Orgel und Streichorchester.

Sein derzeitiger Wohnsitz ist Wilmersdorf-Berlin. Er ist dem Zug der Zeit darin gefolgt, denn Berlin hat sich im Lauf der letzten Jahre zum Schwerpunkt des gesamten heutigen Musikbetriebs entwickelt. In der vorigen Saison konzertierte *Serato* in Düsseldorf, wo ich ihn auch persönlich kennen lernte. Sein bescheidenes, gewinnendes Wesen sichern dem Menschen die Sympathien ebenso wie dem Künstler sein hochstehendes Künstlertum.

Ein Meister der Harfe.

Wilhelm Posse und seine Beziehungen zu Franz Liszt.

Ueber die Harfe als Soloinstrument und über ihre großen Meister herrscht in unserer Zeit, vor allem in Deutschland, noch so wenig Anerkennung und Kenntnis, daß gar mancher, auch mancher Musiker, verständnislos dreinschauen wird, wenn ich hier den Ausspruch Franz Liszts an die Spitze stelle: „Nach meiner Meinung ist Wilhelm Posse der größte Harfenist seit Parish-Alvars.“ Ich sage: verständnislos dreinschaut, indem er nämlich weder weiß, wer Wilhelm Posse noch wer Parish Alvars ist, noch auch — und dies ist am bedauerlichsten — was eigentlich und wie beschaffen eine heutige Harfe ist.

Der Grund dafür, daß die Harfe, ganz mit Unrecht, ein Stiefkind der deutschen Musiker und Musikfreunde ist, scheint mir hauptsächlich darin zu liegen, daß unsere klassischen Komponisten, und auch noch die Romantiker bis Schumann und Brahms, die Harfe im Orchester entweder gar nicht oder höchst selten verwenden. (Beethoven nur in einer Ballettmusik, Schumann nur im Manfred.) Wenn dies kein Zufall ist, so wird es vielleicht in der überaus strengen Einheit des deutschen Klassizismus einen Grund haben, der zwischen Streich- und Blasmusik ein Tertium nicht benötigte. Jedenfalls hat weder die italienische noch die französische Orchestermusik zu irgend einer Zeit auf die Harfe verzichtet. Schon die romanische Liebe an dem Wohllaut des Tones und an dem Klangkontrast, den dieses „Zupfinstrument“ dem Ensemble beifügt, würde auf der Harfe bestanden haben. Berlioz, der Vater der modernen Musik, hat sich auch darin als Neuerer gezeigt, daß er der Harfe einen selbständigeren und erweiterten Rang anweist. Seinen Spuren folgt dann

Liszt, der als erster in Deutschland der Harfe ein wirkliches orchestrales Leben gibt und der darüber hinaus den typischen Harfenklang auch in der Klaviermusik anstrebt. Mit ihm, zum Teil auch durch ihn, hat dann Richard Wagner in seinem Orchester die Harfe gepflegt. Wie wichtig ihre Rolle im Musikdrama ist, mag daraus erhellen, daß sie heute in Bayreuth siebenfach besetzt ist. (Sonst begnügt man sich in Deutschland mit ein oder zwei Harfenisten, nicht dagegen in Paris, wo schon vor fünfzig Jahren das halbe Dutzend üblich war.) Unsere modernen Symphoniker sind den beiden Meistern auch in der Anwendung der Harfe nachgefolgt, so daß heute dies Instrument, im Orchester wenigstens, eine Rolle spielt, die einigermaßen der Eigenart und Schönheit seines Klanges entspricht, nicht dagegen der Alleinherrschaft, die es in jahrtausendelanger Vergangenheit ausgeübt hat. Denn von König David bis zu den deutschen Minnesängern — man gestatte mir diesen Sprung — war die Harfe das Instrument; natürlich eine höchst primitive Harfe, aber doch grundsätzlich von dem heutigen vollkommenen Instrument nicht unterschieden. Und das lange goldene Zeitalter der Harfe wird für immer vorbei sein, wenn auch unsere heutigen Harfen noch so golden ausschauen.

Ein Grund für die geringe Popularität und Verbreitung der Harfe (vor allem der Harfe als Soloinstrument) in Deutschland beruht auch darauf, daß in Deutschland keine Harfen fabriziert werden und fabriziert worden sind. Vielmehr sind *Frankreich* und *Amerika* die Hauptlieferanten. Neben der altberühmten Erardschen Harfenfabrik zu Paris, die vor ungefähr 80 Jahren gegründet wurde, hat sich seit etwa 30 Jahren in den Vereinigten Staaten die Firma Lyon & Healy dem Bau einer Harfe gewidmet, die an Vollkommenheit des Tones und des Mechanismus die alte Harfe weit übertrifft und sie auch im Konzertsaal mehr und mehr verdrängt. Ein Versuch der Pariser Firma, der Pedalharfe (d. h. der Harfe mit diatonischer Tonleiter, deren Saiten durch Pedale halbtonlich höher gespannt werden) eine chromatische Harfe zur Seite zu setzen (d. h. eine Harfe mit chromatischer Tonleiter — wie beim Pianoforte — und dafür ohne Pedale) ist trotz eifrigem Verbreitungsbemühen daran gescheitert, daß die zweireihig gespannten und zudem in der Mitte sich kreuzenden Saiten nicht die freie und reine Tonentfaltung der — allerdings viel schwieriger zu spielenden — Pedalharfe gestatten.

Außerhalb Deutschlands hat sich denn auch ursprünglich das Virtuosentum im Salon und im Konzertsaal gebildet. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Blütezeit der neuen Harfe, ist jener Parish-Alvars, der in ganz Europa geschätzte Harfenvirtuose. Von seinen Zeitgenossen braucht neben ihm kein anderer Meister des Instrumentes genannt zu werden, und auch sein Lehrer Bochsa wird durch den größeren Schüler entwertet. Alvars ist geborener Engländer, und man würde sagen: er ist trotzdem ein wahrhaft großer Musiker und Virtuose, wenn er nicht seiner Rasse nach ein Jude wäre, womit er denn als der Wahlverwandte Rubinsteins und Joachims erklärbarer wird. In seinem Aeußeren erinnert er an Mendelssohn, in der Kürze eines nur der Musik dienenden Lebens an Chopin, dessen Zeitgenosse er war. Wie Chopin war auch er mit dem jungen Liszt befreundet. Wie von Chopin wurde Liszt auch von Alvars befruchtet, freilich nicht so total, nur in einer Klangfarbe seines Schaffens. Zu Alvars' Zeit war die Harfe gar beliebt: vor allem in England, wo damals das dekorative Instrument in der Familie den Platz des Klaviers einnahm. Zwischen Alvars und Posse ist im Leben der Harfe nichts Nennenswertes zu verzeichnen, wenn man nicht Louis Grimm erwähnen soll, der zu Alvars in Beziehung stand, als Kammermusikus der Berliner kgl. Oper der Lehrer Posses wurde und so gewissermaßen die Verbindung zwischen beiden bildet.

Wilhelm Posse wurde drei Jahre nach dem Tode von Parish-Alvars, am 15. Oktober 1852 als der Sohn eines Flötenvirtuosen, der mit dem Walzerkönig Johann Strauß in Rußland konzertiert hat, zu Bromberg geboren. Seine künstlerische Laufbahn begann gar früh und ist immerhin reichlich fünfzig Jahre alt. Schon im Jahre 1860 spielte der Achtjährige bei Kroll in Berlin, in der italienischen Oper. Zwei Jahre später unternahm er mit seinem Vater eine zweijährige Reise nach Südrußland, die die beiden längere Zeit in Tiflis an der kaiserlichen italienischen Oper hielt. Auch in Odessa gaben sie Konzerte. Im Jahre 1864 kommt Posse wieder zu Kroll und erhält gleichzeitig bei Kullak die allgemein musikalische Ausbildung. Acht Jahre später, also mit zwanzig Jahren, wird er an die Berliner königliche Oper berufen, der er mehr als zwei Jahrzehnte angehörte; seit 1890 ist er zudem Professor an der Berliner königlichen Hochschule für Musik.

Sein äußerer Lebensgang ist keineswegs der eines Virtuosen. Ohne geschäftlichen Unternehmungsgeist und ohne die Gabe des Effektes, zudem auf ein Instrument gestellt, das heute, in Deutschland wenigstens, viele als Soloinstrument nicht gelten lassen wollen, hat Posse mehr im stillen als auf dem beklatschten Podium gewirkt, mehr als Lehrer und Komponist denn als Konzertgeber. Den Erfolg seiner Lehrmethode bekunden seine Schüler, die heute in den ersten Orchestern Europas zu finden sind. Und unter ihnen sind in gleicher Weise Deutsche wie Romanen, Engländer, Nordländer, Russen vertreten. Uebrigens zum großen Teil Damen, da ja die Harfe von allen Instrumenten das dekorativste ist; was indes nicht gegen den Ernst und Wert dieser Kunstjüngerinnen zeugen soll, denn auch bei uns findet man oft Harfen, gerade in vorzüglichen Orchestern, mit Damen besetzt. Daß Posse ein vorzüglicher Pädagoge ist, bekunden auch seine Kompositionen für Harfe. Mit der Harfenliteratur sah es bis dahin nicht zum besten aus. Zwar hat sogar ein Mozart und später Brahms die Harfe gelegentlich in der Kammermusik verwendet. Als Solokompositionen aber sind vor Posse nur die zwar sehr glänzenden, aber nicht sehr gehaltvollen Stücke von Parish-Alvars von Belang. (Neben diesen wären höchstens einige Kompositionen von Dizi zu nennen). Indem Posse in seinen Kompositionen das Reinvirtuose dämpfte, konnte er einmal die Klarheit und die Klangmöglichkeiten der Harfe steigern, und dann auch durch sauberes Herausarbeiten des jeweiligen technischen Problems die instruktive Gediegenheit erreichen. Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen die acht großen Etüden (bei Zimmermann in Leipzig), deren Bewältigung heute das Ziel jedes ernsten Harfenisten ist. Sie sind unter den Fachleuten ganz Europas bekannt, werden aber sonderbarerweise besonders in Italien begehrt und gespielt. In diesen Etüden, die, ganz abgesehen von der vollkommenen klanglichen Ausschöpfung des Instrumentes, zum Teil sehr eigenartig sind, zeigt sich aber auch Posses musikalischer Gedankenreichtum und reinkompositorisches Können. In ihrer Mischung von bestrickender Poesie und doch so bitterernster instruktiver Tendenz sind diese Etüden für die Harfe das, was Chopins Etüden und Präludien für das Klavier darstellen. Daneben hat Posse auch eine Reihe von Tonwerken geschaffen, die nur der Kunst und nicht der Lehre dienen wollen. Ich nenne unter ihnen Romanze und Scherzo (bei Schott); Improvisationen; Tarantelle und Mazurka (beide bei Zimmermann). Die Valses caprices (bei Schott) wurden von einem internationalen Preisausschreiben des Konservatoriums in Valencia mit dem ersten Preise gekrönt. War in ihrer früheren kompositionellen Ausnutzung die Harfe mehr für den Salon und den kleinen Saal geeignet, so geben die Werke Posses, die zum Teil sehr machtvoll sind, ihr auch volle Wirkung für den großen Konzertsaal. Posse hat denn auch mit diesen Stücken vielfach großen Erfolg erzielt, wiewohl er sich in Anbetracht ihres und seines Wertes viel zu sehr von der Oeffentlichkeit ferngehalten hat. Die Vorzüge der Harfe, die ich bezeichnen möchte mit natürlicher Unmittelbarkeit des Tones, mit Fülle und Wärme bei aller Veränderlichkeit, bei hundertfach schillernder Nuance, diese Eigenschaften kommen in jenen Werken zu voller Geltung, besonders wenn ihr Urheber sie an seinem Instrumente meistert.

Es hieße Posses Wesen und Schaffen nur unvollständig bezeichnen, wenn man nicht auch seiner übertragenden Tätigkeit gedenken wollte. Hat er doch gerade mit ihr die Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes erweitert. Der Leser wird darüber staunen, daß der Harfenist, allerdings



WILHELM POSSE.

der Harfenist im Sinne Posses, in der Lage ist, schwierige Kompositionen Chopins ungeändert auf der Harfe wiederzugeben. Noch mehr aber würde er staunen über die eigenartige und schöne Klangneuheit, die diese scheinbar nur für das Klavier geborenen Werke auf der Harfe erhalten. So gibt Posse z. B. der As dur- und der Es dur-Etüde auf seinem Instrumente einen ganz neuen Reiz, freilich einen teuer erkauften, denn die verwickelte Harmonik, besonders der letzteren, ist für das Pedalinstrument eine Krux, die außer Posse wohl niemand auf sich nimmt. In der harfenistischen Wiedergabe Chopins bestärkte ihn auch kein Geringerer als Franz Liszt.

Liszt hatte aber auch mit manchen eigenen Klavierkompositionen eine starke Sehnsucht zu der von ihm geliebten Harfe. Bedenkt man, daß ihm für dieses Problem nur Posse als Lösender erscheinen konnte, so wird man verstehen, daß sich zwischen beiden Männern eine sachliche Beziehung bildete, der übrigens auch das Freundschaftliche keineswegs fehlte. Es muß hier vorausgeschickt werden, daß Posse zu dem von ihm verehrten Liszt weder in dem jüngerhimmelnden noch schmarotzerndem Verhältnis stand, das damals in Weimar leider vielfach üblich war. Liszt brauchte sich ja ihm gegenüber auch weder als der fördernde Meister noch als der wohlwollende Dulder der Mittelmäßigkeit zu fühlen, zwei Rollen, die Liszt, nicht immer freiwillig, übernommen hat, und die wohl einer etwas reichlichen Menge gestatten, sich heute noch Liszts Schüler und Schülerinnen zu nennen. Was das, wenn ich so sagen soll, mehr kollegiale Verhältnis zwischen Liszt und Posse bewirkte, war wohl dies, daß Posse auf einem anderen Instrumente Meister war, aber auf einem Instrumente, das von allen dem Klavier am verwandtesten ist. Sobald Liszt die Möglichkeit sah, daß einige seiner Klavierkompositionen auf der Harfe eine Art zweiten Lebens führen könnten, fühlte er das Bedürfnis, dem Schwesterinstrumente solche Stücke ans Herz zu legen, die nach seinem Empfinden auf dem Klavier nicht zur gewünschten Wirkung kamen. Den „Angelus“ aus den „Pilgerjahren“ vertraute er dem Meister der Harfe an mit dem Bemerken, daß ja Väter oft an dem verkrüppelten Kinde mit besonderer Liebe hingen, womit er dann dieses Kind in eine neue Pflege gab. Liszt hat dann selbst eine Harfenkadenz zum Angelus geschrieben, die sich im Besitze Posses befindet. Aber trotz ihr und den anderen harfenistischen Aenderungen gewinnt das Stück auch auf der Harfe kein rechtes Leben. Um so köstlicher dagegen ist die Neugeburt des Klanges, die andere Lisztsche Kompositionen auf der Harfe erleben. Posse hat hauptsächlich die Consolations und den ersten und dritten Liebestraum übertragen und gespielt. Wie Liszt über all dies dachte, erhellt wohl am besten aus einem seiner schönen (ungedruckten) Briefe an Posse, dem ich hier folgendes entnehme:

„Weimar d. 25. April 1884. Verehrter Kunstgenosse und Freund! Ihre glänzenden und gediegenen Eigenschaften zu bewundern, ist mir stets eine wahre Freude. Insbesondere danke ich Ihnen heute für Ihre freundliche Bereitwilligkeit, bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung in Weimar ein Harfen-Solo zu spielen. Professor Riedel, Obmann des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und der Tonkünstler-Versammlungen, deren 25jähriges Jubiläum wir vom 21. bis 28. Mai celebrieren — durch sechs überfüllte Programms — jedes von mehr als drei Stunden Dauer — Professor Riedel hat Ihnen schon seinen Dank geschrieben. Wenn Sie es mir erlauben, möchte ich Ihnen bei dieser Gelegenheit empfehlen, vorzutragen: entweder Parish-Alvars Oberon-Fantasie oder die Es dur-Etüde von Chopin und den dritten meiner Liebesträume, so vortrefflich transkribiert von Posse. Vielleicht läßt sich noch Platz ausfinden für den Angelus ....“

Wie bei solchen Anlässen die Abende verliefen, die Liszt daheim in kleinerem Kreise zu veranstalten pflegte, schildert anschaulich ein Aufsatz „Ein Sommer bei Liszt in Weimar“ von Albert Morris Bagby, einem amerikanischen Pianisten. Er steht in dem Century Illustrated Monthly Magazine, September 1886; in ihm heißt es von Posses Harfenspiel und der Wirkung auf Liszt: „Nach dem Abendbrot spielte Wilhelm Posse aus Berlin, welcher den Meister jeden Sommer einige Tage besucht, sein Arrangement für Harfe von Liszts drittem Liebestraum. Der Meister sagte zu mir: ‚Nach meiner Meinung ist Posse der größte Harfenist seit Parish-Alvars.‘ Mehr braucht nicht gesagt zu werden.... Liszt konnte sich nicht genug tun, seine Freude über Posses wundervolle Musik auszudrücken und ihm dafür zu danken. Zu unserem größten Entzücken ging er selbst zum Flügel und spielte seinen ersten Liebestraum, dem er noch eine lange Improvisation hinzufügte. Posse spielte dann Chopins Klavier-Etüde in As dur und sein eigenes Scherzo.“

* * *

Posse ist seit jenen Tagen in Weimar nicht verschollen, sondern wird wie damals von Liszt, so auch heute noch von den ersten Musikern als der erste Meister seines Instrumentes angesehen. So besuchte ihn gelegentlich Richard Strauß und ließ sich von ihm die acht großen Etüden vorspielen, die ihn nicht nur harfentechnisch als instruktive Unterlage zum Harfenpart im Orchester, sondern auch musikalisch stark fesselten. Daß Posse der großen Menge ein Unbekannter ist, hat wohl einen Hauptgrund darin, daß er niemals Ehrgeiz und Unternehmungseifer eingesetzt hat, um auf den Plakatsäulen zu prangen. Und wer einmal der märchenhaften Schönheit seines Harfentones gelauscht hat, wird kaum bedauern, daß Posse nicht in jenem Sinne populär geworden ist.

Dr. Erich Eckertz.

Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen.

UNTER diesem Titel hat *Emil Liepe* im ersten Novemberheft der „*Musik*“ einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er genannte Frage erörterte und zur Diskussion stellte, ob es berechtigt und vernunftgemäß sei, die Textabweichungen in Wagners Bühnendichtungen, wie sie in der Buchausgabe von Gesammelte Schriften und Dichtungen gegenüber der Textfassung der Klavierauszüge und Partituren bestehen, für eventuelle Neuausgaben der Wagnerschen Werke in Betracht zu ziehen. Die Frage ist insofern von zeitgemäßer Bedeutung, als der Verfasser, der mit ganzer Energie für die Aufrechthaltung des Partiturtextes eintritt, ganz augenscheinlich beabsichtigte, durch eine vorherige öffentliche Aussprache über diesen wichtigen Punkt zu verhüten, daß ab 1914, wo bekanntlich Wagners Werke frei und der Einzelspekulation überliefert sind, Willkür und Verständnislosigkeit die Meisterwerke des genialen Tondichters durch unberechtigte Textänderungen entstellen. Wir veröffentlichen nachstehend eine zu diesem Thema abgefaßte Zuschrift, die insofern für unsere Leser von besonderem Interesse ist, als sie aus der Feder des als Wagner-Kenner und geistvoller Schriftsteller in weitesten Kreisen geschätzten und bekannten Dr. *Paul Marsop* stammt.

Marsop schreibt an Liepe:

Sehr geehrter Herr!

Ihren sehr beherzigenswerten Ausführungen schließe ich mich in allem Wesentlichen an. Aus ihnen ergeben sich nachstehende Folgerungen:

1. „Meine Musik ist von meiner Dichtung, meine Dichtung von meiner Musik nicht zu trennen.“ — Das ist die Summe des künstlerischen Wollens, der künstlerischen Weisheit Richard Wagners. Vergeht man sich dagegen, so legt man die Axt an die Wurzel des Baumes.

2. Maßgebend ist also einzig und allein der Wortlaut der Dichtungen, wie ihn Wagner in seinen Partituren endgültig festgelegt hat.

3. Jeder logisch und loyal Denkende muß somit die Ansicht vertreten, daß

a) jede fernerhin, sei es vor, sei es nach 1913, zu veranstaltende Neu-Ausgabe der „Gesammelten Schriften“ oder der einzelnen Dichtungen (— in gewissen königlichen und anderen Opernhäusern kündigt man immer noch, geruhsamen Geistes, den Verkauf von „Textbüchern“ an —) dem in den Partituren festgelegten Wortlaut auf das allergenaueste entsprechen müsse;

b) es Pflicht für die betreffenden Verleger sei, den bisher erschienenen Ausgaben der „Gesammelten Schriften“ und der einzelnen Dichtungen, bei deren Herstellung man die einzig authentische Lesart der Partituren noch nicht berücksichtigte, nachträglich eine Beilage einzufügen, in der durch Nebeneinanderrücken aller bezüglichen Sätze und Wörter in ihrer früheren und in ihrer endgültigen Fassung auf das Bedeutsame der durch die musikalische Ausarbeitung bedingten Aenderungen hingewiesen wird — womöglich mit Beidruck der Noten.

Nervi, November 1911.

Ganz ergebenst

Dr. Paul Marsop.

Atmungskunst im Dienste der Wissenschaft und Kunst.

DIE Tochter eines holländischen Artilleriegenerals auf Java, Jeanne van Oldenbarnefeldt (aus der in der niederländischen Geschichte so berühmten Familie des für seine Ueberzeugungstreue in den Tod gegangenen Freundes Moritz von Nassau-Oraniens), hat es verstanden, ihrem altgeachteten, ja in Holland glühend verehrten Namen, auf dem friedlichen Gebiete einer ernsten Forschung zum Heile ihrer Mitmenschen neuen Glanz zu verleihen. Von Kindheit auf Menschen- und Tierstimmen studierend und mit besonderer Begabung nachahmend, wurde sie, nachdem sie sich von der

Malerei, welcher sie sich ursprünglich widmen sollte, ausschließlich der Musik zugewandt, allmählich auf die tiefsten und umfassendsten Studien im Gebiet der Atemkunst gelenkt. Jeanne van Oldenbarneveldt erzählt selbst, daß sie ein schwächliches Mädchen mit einer unglaublichen Anhäufung von stimmlichen Fehlern und Gesangsunarten gewesen — heute erfreut sie sich, im Mittag des Lebens stehend, eines wundervoll ausgeglichenen Körperbaus von höchster Elastizität, ebenso biegsamer Sprech- und Singstimme mit staunenswerter Atem- und Kraftausdauer. Man denke, daß sie bei ihren Vortragsreisen oft 10—12 Tage hintereinander Abend für Abend 1½ bis 2½ Stunden mit klangvollem Organ redet, zwischen erstaunlichen gymnastischen Uebungen, deklamatorischen und gesangstechnischen Demonstrationen, ohne je an Uebermüdung zu leiden!

Frl. v. O. erklärt, daß, wie man aus buddhistischen Schriften erfuhr, schon 2000 Jahre vor Christo die Atmungskunst, in der Vollendung ausgebildet, zur Heilung vieler Krankheiten diente bei Juden und Chinesen, daß auch die Griechen diese Kunst besonders pflegten zur Ausbildung des Brustkastens und idealer Körperformen. Im Mittelalter war die Kunst erloschen, bis vor etwa 60 Jahren in Frankreich eine Kommission zur Neuentdeckung vollendeter Atmungskunst zusammenberufen wurde. Von dort aus ging diese Bewegung nach Deutschland über, wo ihre Hauptverkünder die Aerzte Bicking, Paul Niemeyer, Steinhoff, Weil wurden, während das eingehendste Werk über Atmungskunst in Verbindung mit Gesangskunst der in New York wirkende österreichische Gesangslehrer Leo Kofler verfaßte. Durch das letztgenannte und die vorher schon gekannte, ihm ähnliche Methode eines Norwegers kam Jeanne van Oldenbarneveldt auf ihre allergründlichste Aneignung der Atmungskunst, indem sie Koflers System zum Teil erweiterte, zum Teil nach ihrer eigensten Erfahrung und Ueberzeugung etwas veränderte, so daß sie wohl berechtigt ist, jetzt von ihrer eignen Methode zu sprechen. Allmählich wurde ihr Gelegenheit (durch ihr von Aerzten zugewiesene Patienten), Kehlkopf-, Luftröhren-, Lungenspitzen-, Lungenkatarrh, Asthma, Anämie, Herzleiden, Emphysem etc. zu behandeln und die wunderbarsten Heilerfolge zu erzielen, ebenso bei kranken Stimmen von Sängern, Schauspielern, Predigern, Offizieren, die wieder in den Vollbesitz eines klangvollen Organs gelangten. Alles dies klingt sehr wunderbar und diejenigen, die Frl. v. O. nicht gehört haben und nicht schon längst Anhänger der Sache sind, werden sich zunächst vielleicht skeptisch verhalten. Indessen Künstler von Beruf verstehen sofort das Was, Warum und Wie? Ebenso die Aerzte. Die Art, wie Frl. v. O. die Atmungskunst in Verbindung bringt mit schwedischer Gymnastik (teilweise System Müller), kann nur als eine äußerst glückliche bezeichnet werden. Dies haben große Aerzte wie Prof. v. Leyden (welcher Frl. v. O. eine Zeitlang erfolgreich Asthmafälle an der Charité in Berlin behandeln ließ) bestätigt, sowie die „Société internationale de la tuberculose" zu Paris, welche Frl. v. O. zu Vorträgen berief, ferner der nun verstorbene hochanerkannte Prof. v. Revers u. a. Auch Meister des Gesangs und der Redekunst, wie Aglaja Orgéni, Prof. Messchaert, Scheidemantel, Possart u. a. In einer mit 32 Abbildungen versehenen Broschüre (Verlag Möller, Oranienburg-Berlin) hat Jeanne van Oldenbarneveldt die Grundzüge ihrer Lehren dargelegt. Ein Berliner Arzt Dr. Weil, der längst, bevor er die Verfasserin kennen lernte, Propaganda für die von ihm als eminent wichtig erkannte Atemkunst gemacht, gibt ihrer Schrift ein warm empfehlendes Geleitwort. Der Erklärung ihrer Theorien schickt Frl. v. O. eine populäre Darstellung der Atmungswerkzeuge und ihrer Bedeutung voraus, kommt dann auf die unbedingte Notwendigkeit einer vollen Lungentätigkeit beim Atmen. Die Atemkunst aber soll mit zweckmäßiger Gymnastik für den ganzen Körper verbunden werden. Es folgen allgemeine Diätregeln, die sich im wesentlichen mit Lahmann-Grundsätzen decken, wenn schon kein ganz strenger Vegetarismus gepredigt wird.

Es ist bekannt, daß z. B. Etelka Gerster Gesangsschülerinnen, die bei ihr beginnen, erst zwei Monate lang Atemübungen machen läßt. Man mag über die Zeitdauer solcher Studien denken, wie man will — es hängt ja alles auch von der Veranlagung des Schülers ab —, jeder vernünftige Gesangspädagoge, der auf eigner Erfahrung aufbaut, muß zugeben, daß Atemgymnastik die erste und wichtigste Grundlage gesunden und schönen Gesanges ist. Darum sind Jeanne van Oldenbarneveldts stumme Atemübungen und folgende Atemübungen auf Töne als durchaus rationell anzuerkennen. Auch für Sprechübungen läßt sie erst kurze, dann langgezogene tönende Seufzer auf he, hi, hu, ha in verschiedenen Tonlagen exerzieren, bis sie zu anderen Silben, Worten und Sätzen übergeht. Sie hebt besonders das Stützen des Tones durch Zwerchfellatem hervor und führt an, wie alle berühmten altitalienischen Gesangsmeister die Atemkunst in der Weise lehrten, daß die Bauchmuskeln beim Einatmen etwas eingezogen werden, daß dies aber wie genaue Beobachtung aller Tierlaute zeigt, die einzige Art ist, natürliche und gesunde Tonfülle zu erreichen. Drei besondere kleine Abschnitte der Broschüre sind zum Schluß dem Singen mit A t e m s t r o m gewidmet, die ich in jeder Zeile unterschreibe, weil ich selbst dieser Methode, die eine meiner Gesangsmeisterinnen, Frau Prof. Schröder-Hanfstängl, eindringlich lehrte, die Mühelosigkeit, Rundung und Fülle meines Organs im Gesang verdanke. Ich habe seit Jahren selbst lehrend die erfreulichsten Erfolge damit erzielt, ohne zu versäumen auch das Gute, das andere entdeckten, oder das einem selbst durch Erfahrung klar wird, mit dieser Grundlage zu verbinden.

Jeanne van Oldenbarneveldts Vorträge sollte niemand versäumen oder wer irgend Interesse für hygienische Lebensweise, Atmung, Sprechen, Singen hat, Kenntnis von ihrer höchst lehrreichen und nützlichen Broschüre nehmen. Die Verfasserin lebt in Berlin und erteilt dort eigene Atem-, Sprech- und Singkurse. **Tony Canstatt.**



Musikerbüsten: Die Pianistin Marcelle Lifraud (Paris). Modelliert von Rose Silberer (Paris).

Trommel und Pfeife.

TROMMELN und Pfeifen, — Kriegrischer Klang! — Wandern und streifen — Die Welt entlang", singt begeistert der Rekrut in Schillers „Wallensteins Lager". Wenn der Dichter Trommel und Pfeife als die Instrumente anführt, die das Gemüt des jugendlichen Söldners in ihren Bann zogen, so stellt er der Gründlichkeit seiner kulturhistorischen Studien das beste Zeugnis aus. Die Pfeife und in ihrer Begleitung die Trommel spielten von jeher in der Musikgeschichte des deutschen Volkes eine wichtige Rolle. „Die pfeiff, fistula", bezeichnet ein deutsch-lateinisches Wörterbuch des 17. Jahrhunderts dieses — wir erinnern an die Hirtenflöte Pans — wohl älteste Musikinstrument. Der Verfasser obgenannten Wörterbuches verstand darunter jenes primitive Blasinstrument, das zur Frühlingszeit, wenn das Holz im Safte steht, allüberall von den durch lenzesneuen Forst streifenden Knaben aus Weidenrinde verfertigt wird. „Im frieling schlachen auß die weiden, dan sol man recht die pfeiffen schneiden", schrieb mit Bezug darauf schon im Jahre 1580 der gelehrte Tobias Stimmer. Und Felix Platter, der bedeutende Sohn des ebenso gelehrten Vaters Thomas Platter, dem wir die lebenswärmste Darstellung des Lebens der fahrenden Schüler verdanken, erzählt: „Der Vater hatte uns alle gon Gundoldingen abgefertigt, daselbst pfiffen ze machen auß widen". So war es denn schon damals Brauch, beim vollen Lenzeswehen durch Busch und Wald zu ziehen und sich am Schalle der meist eintönigen, ohne Skala gefertigten „Maienpfeifen" zu ergötzen. Wie allgemein ehemals diese Sitte frohen, naturwüchsigen Musikdienstes bei den Altvordern war, mögen die Sprichwörter beweisen, in denen sich die Ergebnisse langjähriger Beobachtungen zur „Weisheit auf der Gasse" verdichteten. Sie lauten: „Man muß Pfeifen machen, wenn sie im Safte sind" (man soll die günstige Gelegenheit benützen); „Man muß Holz haben, wenn man Pfeifen schneiden will" (tüchtige Leute, um einen Posten zu besetzen), und „Wenn es nicht am Holze

ist, so gibt es keine Pfeifen" (wo keine Talente zu einem Fache vorhanden sind, da ist alle Mühe umsonst).

Der Dichter Gaudeny von Salis denkt in dem mit einfachen Mitteln so stimmungsvollen Poem „Sehnsucht nach der Heimat" „an die Wiesen, wo ich Pfeifen einst aus Kälberrohr mir schnitt". Er meint damit die aus den Stengeln des Wiesenkerbels (Anthrisc. silv.) durch einen einfachen Längsschnitt hergestellten, einfachen Schalmeien, von denen in verschiedenen Volksliedern gesprochen wird.

Eine spätere Zeit verstand unter der gleichen Bezeichnung „pfeiff oder fistula" eine kunstvollere Pfeife aus Holz oder Metall von verschiedener Art und Größe und zu verschiedenen Zwecken, in den meisten Fällen aber als Musikinstrument und zum Aufspielen beim Tanze. In diesem Sinne weiß das „Richtbuch" der Stadt Zürich von 1472, d. h. das Protokoll über die Verhöre der zum Tode Verurteilten, darzutun, daß schon damals unter den Musikanten böse Disharmonien vorkamen (wie denn auch nach einem alten Sprichworte zwei Pfeifer in einem Wirtshause sich niemals gut vertragen). Es sagt in seiner sich streng an die Vorkommnisse haltenden Weise: Ein Spielmann schlug einen andern „mit einem stecken, daran er sin trompten getragen", da „wurffe der andere die pfiffen für und vermeinte im selbs damit den streich abzewisen". — Wenn dieses mit so ungleichen Waffen geführte Duell mit einem Mollakkord auf dem Blutgerüste abschloß, so scheint „Die Heimfahrt der Nibelungen" von 1472 sehr bewegt gewesen zu sein.

Der Theologe Uz Eckstein aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts läßt vermuten, daß er Trommler und Pfeifer in diesem irdischen Wallen in steter, wenn auch ihn nicht ganz befriedigender Eintracht gesehen; denn er schreibt:

„Von desse angsicht wirst denn gnummen
und tanzen nach des tüfels trummen;
uf erden di[illegible]ntest dem tüfel gschliffen,
danztest, wie er dir hat pfiffen;
in der hell kumt trumm und pfyf zusammen,
da danz denn aller tüfel namen." —

Daß man beim Militär und bei festlichen Anlässen die Trommeln und Pfeifen nicht missen wollte, beweisen Stellen aus alten Verordnungen und Beschreibungen. In einem eidgenössischen Abschiede von 1548 heißt es: Anlangend die Spielleute soll man trachten im Thurgau acht „spill trummen und pfifen" aufzufinden. — „Die festfeiernden Bürger zugend mit trummen und pfifen vom Lindenhof herab," schreibt Antistes Bullinger, der Nachfolger Zwinglis am Großmünster in Zürich. — „1573 satzt man uf (auf den Münsterturm) den knopf sambt mon und sternen mit trummen und pfifen", lesen wir an gleicher Stelle.

Das Amt eines Stadtpfeifers war ein sehr angesehenes, und der Inhaber erfreute sich der Gunst des Volkes, namentlich der Jugend. Im Jahre 1507 finden wir in Basel als Stadtpfeifer „Michel den Pfiffer und seinen Sohn mit einer fronfästlichen Besoldung von acht Pfund und Hans Spicher den Pfiffer mit einer Jahresbesoldung von zwanzig Pfund". Die Berner Staatsrechnung von 1553 enthält den Posten: „Meister Wändel dem Stadtpfifer 12½ Pfund (Fronfastenbesoldung)". — Kulturhistorisch interessant ist die Sage vom Stadtpfeifer von St. Gallen und dem berühmten Arzt und Wanderer Theophrastus Paracelsus. Wir führen sie an Hand des allerdings etwas ungefügen Gedichtes von Dr. Anton Henne an. Um das Jahr 1514 saß eines schönen Sommerabends ein Kreis von Bürgern der Stadt St. Gallen vor dem Multertore:

„Zu ihnen der Steucheler jetzo trat,
Der Pfeifer schwänkereich;
Sie hatten Alle den Pfeifer gern
Und machten ihm Platz sogleich.

„Viel lieber säß ich in Baden heut,
Die Tagsatzung hält ein Mahl,
Meine Pfeife verdiente ein schön Stück Geld
Vor den Herren dort im Saal."

Antwortete Paracelsus ihm,
Der bei den Bürgern saß:
„Wenn du so gern in Baden wärst,
Vielleicht weiß ich dir was.

Geh' heim und bring die Pfeife her,
Und auf die Treue mein,
In einer halben Stunde sollst
In Baden unten sein."

Der Stadtpfeifer folgte dieser Aufforderung und begab sich auf den Rat des Arztes und Zauberkünstlers nach dem Schützenstande, um dort einen geheimnisvollen Schimmel zu erwarten, auf dem er nach Baden reiten sollte.

„Der Pfeifer ging, der Schimmel stund,
Er setzte sich schnell auf ihn,
Und wie er saß, da gings im Flug
Ob Bergen und Städten hin.

Wie flogs tief unten rechts und links,
Wie der Schimmel die Hufe hob,
Und wiehert gespenstisch durch die Luft,
Und Feuer vom Mund ihm schnob.

Und war keine halbe Stunde um,
Als er sich in Baden fand,
Und unterm Schloß zu Boden kam,
Allwo der Gaul verschwand.

„Und er in den Herrengarten trat
Und auf der Querpfeif' blies.
Wie ihn der St. Galler Gesandte sah:
„Ei, Steucheler, was ist dies?

Hat dich der Teufel hergebracht?
Ist das ein Traumgesicht?"
„Herr Junker, ich glaube, der Teufel war's,
Ein Heiliger sicher nicht.

Der Doktor mir einen Schimmel gab,
Mir sträubt sich noch das Haar.
Das Tier besteig ich nimmermehr,
Und lebte ich tausend Jahr.

In einer Halbstund ritt ich her
Durch seine Zauberlist;
Gibt keinen Hexenmeister mehr,
Wenn der nicht einer ist."

Zum Andenken an obiges Abenteuer des Stadtpfeifers Steucheler sah man in jenem Schießstande den Schimmel mit roter Decke bis zum Abbruch des Gebäudes an die Mauer gemalt. Der gelehrte Pfarrer Barth. Anhorn erzählte dieses Vorkommnis, 86jährig, im Jahre 1638 dem Bürgermeister Chr. Huber, wie er es in seiner Jugend aus des damals ziemlich alten Steucheler eigenem Munde gehört hatte.

In den schweizerischen Landsgemeindekantonen kannte man von jeher die sogenannten Landpfeifer, d. h. die offiziellen Pfeifer beim Aufzug an der Landsgemeinde, in Uniform mit den Landesfarben. Landespfeifer und Landestambour mit scharlachroter Uniform und wallendem Federbusch mußten dem Vogte zu Werdenberg auf seinem Wege von Sargans nach Werdenberg entgegengehen.

Die älteste Form der Pfeife ist die Schwegel, später Querflöte, Zwerchpfeife oder Schweizerpfeife genannt. Nach einem alten Glossar einer Straßburger Handschrift bedeutet Schwegel den Teil des Beines eines Tieres vom Knie bis zum Fuß und zugleich die daraus verfertigte Pfeife. Die ältesten Pfeifen bestanden also aus dem Schienbeinknochen bestimmter Tiere. Der Familienname Schwegler ist also mit Leichtigkeit auf die musikalischen Künste eines Ahnen zurückzuführen, ebenso wie Pfeifer, Pfyffer usw., während Pfiffner einen Pfeifenmacher bedeutete.

Pfeifer und Trommler werden meistens im Zusammenhange genannt. Um ein sogenanntes Spiel auszumachen, bedurfte es wenigstens zwei Trommelschläger mit einem Pfeifer, die man Spielleute nannte, welche die Sache als Broterwerb und freie Kunst betrieben, bei Auszügen daher auf Kosten derjenigen Stadt oder Landschaft, die ihrem Kontingente ein solches Spiel beiordnen wollte, in Sold genommen wurde. — Zum Schlusse erwähnen wir noch des farbensprühenden Epos „Johannes Ziska" von Lenau, worin der sterbende Heerführer seinen Mitkämpfern befiehlt:

„Daß ein Teil von mir noch immer
In der Schlacht den Mut euch wecke,
Spannet lustig auf die Trommel
Meines Leibes kalte Decke.

Ha! schon hör' ich Schlachten brausen;
Fliehend geben sie die Sporen,
Da den Feinden mein Vermächtnis
Schrecken trommelt in die Ohren." —

Ein neuerer Dichter, Börries Freiherr v. Münchhausen, hat in dem wirkungsvollen Gedichte „Die Trommel des Ziska" obiges Motiv ebenfalls verwertet und sagt in seiner knappen, charakteristischen Weise:

„Ein großer Held, ein grausamer Held,
Der Schatten Gottes auf dieser Welt.
Der doch in guten und bösen Tagen
Mehr Beelzebubs Namen im Munde getragen,
Als Kinder im Tag: Mutter, Mutter! sagen.
Wohl kämpft er für Gott und das reine Wort,
Doch sein Siegen war immer verschwistert dem Mord,
Er trug zu Markte die Haut der Soldaten,
Drum konnt er der eignen auch wohl entraten!
Denn als gebleicht sein rostrot Haar,
Und als sein Stündlein kommen war,
Und als sein Herz so flatternd schlug
Wie das Linnen, das droben der Zeltpfahl trug —
Da ließ er rufen die Musika
Und sprach: „Mein Trommler, was dünkt Euch da:
Aus meiner Haut, wenn die Seel entfloh'n,

Sollt ihr noch hören einen starken Ton,
Sollt gerben daraus ein derbes Fell
Und sollt es spannen aufs Trommelgestell.
Und die eschenen Schlägel tanzen darauf
Und rufen ins Land: Zu Hauf! Zu Hauf!
Aus der Ziskattrommel rauscht es und braust:
Heut gilt die geschiente Reiterfaust!
Weit summt in die Täler ihr dumpfes Geläut:
Die eiserne Mannszucht, die gilt heut!
Ziskas Stimme wie einst mit Macht
Wettert durch Böhmen: Erwacht, erwacht!
Gott will die Schlacht!"

Unsere Arbeit macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Sie dürfte aber doch Stellen enthalten, welche auch einem großen Leserkreise nicht allgemein bekannt sind.

Adolf Keßler.

Unsere Rubrik: „Anregungen".

DER menschliche Geist ruhet nimmer. Excelsior heißt sein Wahlspruch und nach Vollkommenheit strebt er in jedem Stück. Die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden ist der Sauerteig, der immer wieder Gärungen hervorruft und faule Ruhe hindert. *Πάντα ῥεῖ*, alles ist in ewiger Umformung begriffen auf dem Gebiet des materiellen wie des Geisteslebens, in der Technik, wie der Wissenschaft und Kunst. Immer neue Wege zum Ziel werden eingeschlagen und das Bessere tritt an den Platz des Guten. Auch auf dem engeren Felde der Musik sind gegenwärtig viele Angriffspunkte zu finden, an denen Reformer und Revolutionäre ihre Besserungs- und Unterminierarbeit einsetzen. Besonders in Fragen der theoretischen und praktischen Unterweisung gilt es immer noch zu erleichtern und zu vereinfachen, um endlich eine vollkommene Kongruenz und Korrespondenz zwischen Gedanke und seinem Ausdruck zu schaffen.

Unserer seitherigen Klavier- und Gesangsunterrichtsmethode, der Schlüsselwirtschaft, den Transpositionen, der Takteinteilung, den Tonarten und -leitern wird der Krieg erklärt; kühne Neuerer wollen gar unsere ganze altgeheiligte Darstellungsweise der Töne und Rhythmen in ihren Grundfesten erschüttern.

Während nun aber jede Verbesserung auf wirtschaftlichem und technischem Gebiet sofort von jedem Geschäftsmann eilends akzeptiert und eingeführt wird — denn niemand will hinter der „Konkurrenz" zurückbleiben —, dauert es bei den Musikern Jahrzehnte, bis eine neue Idee oder Entdeckung sich Bahn bricht. Das rührt von der Weltunerfahrenheit und Uneinigkeit der Musiker her. Wenn darum unter dieser Rubrik neue Besserungsvorschläge gemacht werden, so geschieht dies weniger in der Hoffnung auf eine sofortige Annahme derselben, als in dem Gedanken: Gutta cavat lapidem. Nur durch fortwährende Hinweise auf die Reformbedürftigkeit mancher Kunst- und Unterrichtszweige werden die Konservativen und Schläfer aufgerüttelt.

Heute ist es eine scheinbare Kleinigkeit, an die wir unser kritisches Messer setzen wollen. Sie wird schon manchem störend aufgefallen sein, aber viele kleine Unannehmlichkeiten verbittern uns schließlich das Leben.

Wir fordern Einheitlichkeit der Fingersatzzahlen für Klavier und Streicher.

Unterrichtet ein Lehrer sowohl im Klavier- wie im Geigenspiel, so muß sich ihm die Ungleichheit der Fingersatzbezeichnung unangenehm bemerklich machen. Die linke Klavierhand hat fünf, die Geigenhand nur vier Finger (!). Heutzutage lernt jeder gute Violin- und Cellospieler auch Pianofortespielen. Es muß sich also eine ungeheure Zahl von Lehrern und Schülern unaufhörlich und ganz unnötig mit zwei verschiedenen Fingersätzen quälen. Beim Uebergang von der Geige zum Klavier muß man stets 1 addieren, im umgekehrten Fall 1 abziehen.

Da haben's die Engländer leichter. Sie gebrauchen beim Klavierfingersatz für den Daumen das Zeichen × oder * und zählen dann von 1—4.

Für uns Deutsche aber möchte ich lieber die Aenderung des Geigenfingersatzes und Benützung der Zahlen 2—5 vorschlagen, denn für mich und viele andere bleibt in alle Ewigkeit der Zeigefinger nun einmal der 2., der kleine der 5. Allen geigenlernenden Kindern geht es ebenso, sie lernen ja in der Schule mit denselben Fingern zählen.

Warum sollen wir hinter den praktischen Engländern in der Vereinfachung und Vereinheitlichung zurückbleiben, wir, die im wirtschaftlichen Leben und in der Technik an der Spitze marschieren?

C. Knayer.

Von der Münchner Hofoper.

UEBER die Neubearbeitung des *Beer-Walbrunn*schen „Don Quijote" mit Fritz Feinhals in der Titelrolle möchte ich in meinem Opern-Rückblick zunächst berichten. Neubearbeitungen oder Umarbeitungen dramatischer Werke ist stets mit berechtigtem Mißtrauen zu begegnen. Denn bekanntlich werden kleine Schwächen eines in seiner Gesamtwirkung gelungenen Werkes ohne weiteres mit in den Kauf genommen, dagegen ist dem großen Uebel einer verfehlten dramatischen Anlage durch eine Umarbeitung nur höchst selten abzuhelfen. Auch in dieser neuen Gestalt bedeutet die Rückkehr des spanischen Ritters keinen Gewinn für die deutsche Bühne. Der sinnreiche Junker von der Mancha wird in kurzer Zeit wieder, dann wohl for ever, verschwinden. Der Musik Beer-Walbrunns kann man das Prädikat gut sehr wohl zugestehen; aber sein Schaffen gravitiert doch mehr nach Seite der absoluten Musik, für die Bühne ist er trotz vieler Vorzüge und mancher gelungenen Einzelheit zu schwerfällig, zu trocken und speziell für einen Stoff wie „Don Quijote" fehlt es ihm an überzeugender Charakteristik des Kolorits. Wie ganz anders hätte wohl der Schöpfer des „Rosenkavaliers" diesen Vorwurf vertont! . . . Aber was sage ich, es geschah ja durch ihn; freilich nicht für die Bühne, sondern als fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester. Das gibt einigermaßen zu denken.

Gleich darauf wurde *Straußens* ebengenanntes Bühnenwerk aufgeführt, das sich zur Freude seiner zahlreichen Verehrer und den Voraussagungen seiner Gegner zum Trotz dauernd auf dem Repertoire hält. In Gounods „Margarethe" trat Herr *Belina* als Faust sein hiesiges Engagement an; angesichts dieser Leistung begreift man freilich nicht, wie diese Akquisition zustande kam. Ist das Münchner Hoftheater Versuchsbühne? Dem Vernehmen nach hat Kammersänger Knote mit der Hofbühne einen neuen Vertrag abgeschlossen, der ihn in München künftig ausgiebiger beschäftigt, als es in den letzten Jahren der Fall war. Es ist in hohem Grade erfreulich, daß der Münchner Hofbühne diese herrliche Stimme, vielleicht die schönste, die es zurzeit gibt, wieder gewonnen ward. In „Hoffmanns Erzählungen" und „Fidelio" gastierte Herr *Erb* aus Stuttgart auf Engagement mit bekanntlich positivem Erfolge. Zur nachträglichen Feier des 100. Geburtstages von Franz Liszt sollte am 29. Oktober des Meisters Legende von der heiligen Elisabeth in Szene gehen. Eine plötzliche Erkrankung der Trägerin der Titelrolle, Frl. Fay, vereitelte indes die Absicht. (Die Aufführung fand am 3. November statt.) Wie Liszt selbst über die szenische Aufführung dieses *Oratoriums* dachte, ist bekannt; es wäre daher dem Sinne des Komponisten entsprechender gewesen, wenn die Musikalische Akademie in ihrem Konzerte am Allerheiligentage die Legende aufgeführt hätte. *Ernst Kraus* absolvierte ein Gastspiel als Samson, eine Rolle, die er an unserer Bühne schon des öfteren gegeben; leider fehlte ihm und uns diesmal die Dalila, welche in dieser Rolle ganz einzig gewesen und das Saint-Saënssche Werk hier zu großer Beliebtheit gebracht — Frau Matzenauer.

Am 10. Dezember ist *Julius Bittners* „Bergsee" an unserer Hofbühne erstmalig in Szene gegangen. Und er ist von einem Sonntagspublikum mit so großem Geräusche aufgenommen worden, als wenn es sich um eine unerhörte Kunsttat gehandelt hätte. Das ist jedoch keineswegs der Fall. Der „Bergsee", — ein Vorspiel und zwei Akte meldet lakonisch das Textbuch — ist die starke Talentprobe, aber durchaus nicht das Leuchten des Genies, eines mit sicherem Blicke für Bühnenwirkungen ausgestatteten Musikers, dem vor allem eines fehlt: Stil. Die Sprache Bittners ist zusammengesetzt aus allen möglichen Idiomen. Neben vielen sehr gelungenen Momenten finden sich in dieser Partitur des öfteren Strecken physiognomielosen Musizierens und mitunter versagt der Ausdruck vollkommen; die dankbaren Stimmungen, die sich der Textdichter in seinem nicht übel erfundenen Buche geschaffen, hat der Komponist nicht voll ausgenützt. Schöne Anläufe, aber keine großen Linien.

Ermüdende Längen sind in dem Werke Bittners, dem eine Art Volksoper im Geiste Webers vorgeschwebt haben mag, zwar nicht enthalten, aber auch keine Tiefen. Wie die ganze Arbeit knapp gefaßt ist, ein nicht zu unterschätzender Vorzug — der „Bergsee" währt mit großen Pausen ca. 2¼ Stunden — so sind auch die Details textlich wie musikalisch nur kurz angedeutet, gleichsam skizziert. Einzig der Höhepunkt des Werkes, von der sechsten Szene bis zum Schlusse des ersten Aktes, zeigt eine liebevolle höchst wirksame Behandlung. Durch Bittners Oper (oder Drama? Beide Ausdrücke scheinen ihm indes verpönt zu sein) zieht sich die Verarbeitung von 25 Motiven[1] unterschiedlicher Qualität, deren manche nicht übel erfunden, manche jedoch geradezu dürftig

---

[1] Nach einer Mitteilung des von Dr. Rohr herausgegebenen, vom Komponisten autorisierten Führers, der in bezug auf Darstellung der Motive an Akkuratesse viel zu wünschen übrig läßt.

zu nennen sind, wie z. B. das Hauptmotiv „Baur steh' auf", das allerdings mehr von religiösem Geist als von kriegerischem erfüllt ist, oder die Motive Nr. 11, 14, 20. Die Orchesterbehandlung Bittners finde ich sehr lärmend und geräuschvoll und zwar nicht nur bei den Revolten der Bauern, wo kräftige Farben natürlich am Platze sind, sondern selbst bei Gefühlsregungen bescheidener Art trägt der Komponist allzudick auf. In der Beschränkung zeigt sich bekanntlich der Meister; mangelnde melodische Zeichnung kann aber nicht durch die Farbe ersetzt werden. Eine besondere Vorliebe scheint Bittner für die Trompete zu besitzen, alle Augenblicke schmettert sie vorlaut ein Motiv, eine Fanfare ins Haus. Hierin unterscheidet sich Bittner wesentlich von Mozart. Gegen den ersten Akt fällt der zweite in jeder Beziehung ab, einzig der Abschied des alten Oberhofer, dessen Charakter übrigens nicht besonders glücklich geraten ist, erhebt sich noch einmal zu stattlicher Höhe. Sehr schwach dagegen mutet der darauffolgende Zwiegesang zwischen Gundula und Jörg an. So komme ich denn zu dem Schlusse, daß der „Bergsee" für die Kunst zwar nichts Neues bedeutet, wegen der ihm innewohnenden erfreulichen allgemeinen Qualitäten jedoch für das große Publikum — es gibt ja auch vieles zu schauen — als Unterhaltungsoper in Ehren wohl bestehen kann.

Die Aufführung, der hohes Lob gezollt werden muß, stand unter der musikalischen Leitung des Herrn *Bruno Walter*, k. k. Hofkapellmeister an der Wiener Oper. Er kam, dirigierte und siegte. Selten wohl ist an dieser Stätte ein Dirigent in gleichem Maße gefeiert worden, als Herr Walter, ja die Beifallskundgebungen, namentlich der kunstbegeisterten Jugend, entbehrten nicht eines demonstrativen Charakters. Ob er der Unsrige werden wird? Jedenfalls zeugte seine Leitung neben der selbstverständlichen Sicherheit von feinem Geschmacke und Temperament, ausgezeichneten Eigenschaften, deren Wert auch wir an der Isar wohl zu würdigen wissen. Von den Darstellern sei in erster Linie Herr *Bender* als Oberhofer genannt; das war eine nach jeder Seite hin prachtvolle Leistung; ihm zunächst stand Frau *Mottl-Faßbender*, deren Darstellung der Gundula durchaus von großem Zuge erfüllt war; für die Fischersfrau schien sie mir allerdings zu vornehm gekleidet. Herr *Wolf* (Jörg) sang vieles prächtig, leider aber ist sein Spiel so steif und eckig, daß man seiner nicht recht froh werden kann. Eine der ersten Aufgaben unseres künftigen Hofoperndirektors wird es sein, Herrn Wolf das fast stete In-das-Publikum-Singen abzugewöhnen. Den kreischenden Grünhofer verkörperte Herr *Walter* recht drastisch, doch outrierte er manchmal in unangenehmer Weise. Die übrigen kleinen Partien waren durchweg in sehr guten Händen. Chor und Orchester, dann die glanzvolle mise en scène, ein paar störende Schatten am Sonnkar abgerechnet, das alles verdient rückhaltloses Lob. Ganz besonders die technisch effektvolle Lösung des schwierigen Schlußproblems.

Wie eingangs bereits erwähnt, fand das Werk durch das ausverkaufte Haus — die Vorstellung stand außer Abonnement — eine über Gebühr begeisterte Aufnahme.

* * *

Seit Mottls Hingang ist nun ein halbes Jahr verflossen und noch steht nicht fest, wer die künstlerische Leitung der Hofoper übernehmen wird. Aus mancherlei Vorgängen ist unschwer zu erkennen, daß zurzeit der Intendant selbstherrlich regiert. Nicht gerade zum Vorteil des Institutes. Und es ist höchste Zeit, daß wieder ein K ü n s t l e r dem der Kunst geweihten Hause vorstehe, auf daß alle unkünstlerischen Tendenzen in Wegfall kämen. Dahin gehören z. B. erste Versuche, — das Kgl. Hof- und Nationaltheater ist keine Versuchsbühne —, zwecklose Gastspiele, das Aufführen von Bruchstücken aus einem festgeschlossenen Kunstwerke, in diesem Falle der „Walküre" und der „Götterdämmerung", das Unterlassen von Pietätspflichten wie des Gedenkens der Geburts- und Sterbetage berühmter Meister (Marschner, Weber, Beethoven), die mit wahrhaft staunenswerter Konsequenz durchgeführte Nichtbeachtung von Novitäten, und manches andere. Versprochen ward uns in letzterer Beziehung zwar schon vieles, eingelöst fast nichts. — Uraufführungen insbesondere sind, wie es scheint, prinzipiell ausgeschlossen. Diese Rückständigkeit gereicht unserer gegenwärtigen Leitung keineswegs zum Ruhme. Der jetzige Zustand ist kein Regierungsplan mit hochgesteckten Zielen, nicht Großzügigkeit, sondern ein behagliches Sich-Gehenlassen in bewährten Geleisen. Da aber auch in Kunstdingen Stillstand gleichbedeutend ist mit Rückschritt, so befindet sich die Münchner Hofbühne zurzeit auf der schiefen Ebene des Abwärtsgleitens. Und wir bedürfen dringend der Kraft, die ihm Einhalt gebietet. Es sind schon Stimmen laut geworden, die befürchten, das jetzige Interregnum werde ein bleibendes; das wäre für das Ansehen der Hofbühne jedoch kein Glück. Die an und für sich so herrliche süddeutsche Gemütlichkeit fängt nun wieder einmal an, sich auch auf das Gebiet des Theaters zu erstrecken. Hier muß sie natürlich sofort getötet werden, ein Siegfried ist vonnöten und zwar bald, den trägen Fafner zu erschlagen.

Im Laufe der bisherigen Spielzeit hatten wir eine Reihe von Gastspielen, sogar am Dirigentenpulte; u. a. die Damen Frau Hensel-Schweitzer, Fräulein Pricken, Frau Ehrlich, die Herren Urlus, Zador, Bahling, Ernst Kraus und den interessanten Beklanoff. Als Gastdirigenten Otto Heß aus Aachen, Bruno Walter aus Wien und Leon Rosenhek, der als Solorepetitor am hiesigen Theater tätig ist und seinen ersten Kapellmeisterversuch (!) just an unserer Oper mit „Teufels Anteil" riskieren durfte (!). Am Neujahrstage 1912 gab es eine Neueinstudierung der „Hugenotten". Es ist heutzutage so allgemeiner Brauch geworden, von Meyerbeer — wie von Mendelssohn — recht geringschätzig zu sprechen. Daran mag mißverstandener Wagner zum Teil schuld sein — lassen wir den Leuten die billige Freude. Wem ein Akt geglückt ist, wie der 4. in den Hugenotten — der zählt zu den Großen. „Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik," schreibt Wagner (Die Oper und das Wesen der Musik, III. Band S. 301 Ges. Schriften), „ist der Effekt." Und Effekt übersetzt er mit „Wirkung ohne Ursache". Ist der Effekt verwerflich? Mag sein. Mir persönlich indes sagt die „effektvolle" Oper weit mehr zu, als die langweilige, effektlose. Auch von der Oper gilt der Satz Voltaires: „tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux." Man braucht ja deshalb nicht immer gleich an das Musikdrama zu denken. Und die begeisterte Aufnahme des Meyerbeerschen Werkes am Neujahrstage hat bewiesen, daß trotz Wagner, trotz Puccini, trotz anderer Moderner der vielgeschmähte ehemalige Beherrscher der grand' Opéra auch bei dem heutigen Publikum noch immer seines Erfolges sicher ist, selbst dann noch, wenn sein Werk arg verstümmelt aufgeführt wird. Die Achtung vor dem Kunstwerke darf den leitenden verantwortlichen Männern denn doch nicht abhanden kommen, selbst wenn es sich „nur" um Meyerbeer handelt. Er hat zweifellos dasselbe Recht, in derselben pietätvollen Weise aufgeführt zu werden, wie Wagner und andere. Pietät aber kann ich das nicht nennen, was uns in diesem Falle an Strichen geboten wurde. Man hat sich die Sache schon etwas sehr leicht gemacht; der 3. Akt ist in dieser Weise vollkommen unverständlich (nebenbei: der Soldatenchor singt aufgestellt wie ein Gesangverein ins Publikum hinein — tempi passati im Zeitalter Reinhardts!), der 5. Akt fehlt überhaupt, so daß die Oper hier — wohl auch anderwärts? — in 4 Akten gegeben wird. Vielleicht mehr praktisch, als künstlerisch. Gegen diese Art, ein Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, muß jedoch protestiert werden.

Die Sololeistungen waren größtenteils hervorragend, insbesondere Frau Bosetti, Fräulein Fay gaben prächtige Proben ausgezeichneter Künstlerschaft. Den Raoul (Herr Walter) wünschte ich einmal von Caruso zu hören; in dem uns zurzeit zu Gebote stehenden Ensemble eines paradiesischen Wohllautes müßte der herrliche Künstler wahrhaft faszinierend wirken. In kleineren Partien hörte man manch schönes Material. Doch wurde auch hier wieder zu viel ins Publikum gesungen — eine Unsitte, die an unserer Bühne wieder einzureißen droht. Der neue Leiter, der freilich eine starke Persönlichkeit sein muß, wird das hoffentlich bald abgeschafft haben. Das Orchester (unter Röhr) spielte vielfach zu stark; es könnte eine feinere Ausarbeitung überhaupt wohl vertragen. Wie schon erwähnt, quittierte das ausverkaufte Haus namentlich am Schlusse mit enthusiastischem Beifalle.

Prof. Heinrich Schwartz.

Musikbrief aus Holland-Haag.

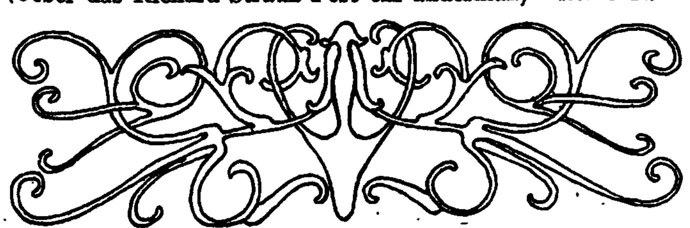
EINE Uebersicht über die vergangene Saison ist, wenn sie (Raummangels halber) auch etwas verspätet erscheint, für die Leser der „N. M.-Z." vielleicht erwünscht. Wie überall, so ist auch bei uns ein U e b e r f l u ß als Hauptmerkmal zu konstatieren, man fragt sich fortwährend, kann es so weitergehen? Wird die Reaktion kommen, wann wird sie sich einstellen? Die ständigen Konzerte müssen wir hier natürlich ausnehmen, es sind Extragelegenheiten, die sich manchmal nur mit großen Opfern durchführen lassen, welche den Ueberfluß fühlbar machen, aber die finanzielle Tragkraft des Publikums hat seine Grenzen und es wird gerade d a zu viel an Mitteln entzogen, wo die l o k a l e Teilnahme erwünscht, ja nötig wäre. Darüber klagen hilft freilich wenig, denn sonst wäre es ja längst anders. Schon seit elf Jahren ist unser O p e r n gebäude für untauglich erklärt, die Feuergefahr sei zu groß, behauptete der Kommandant der Feuerwehr. Eine Kommission wurde von Gemeinde wegen ernannt, sie läßt auch ab und zu von sich hören. Mittlerweile spielt man aber ruhig weiter in dem gefährlichen Hause und macht offiziös fortwährend neue Entwürfe für Opernhäuser, Schauspielgebäude usw. Ein halbes

Dutzend auf einmal (das neueste, ein Wagner-Theater in Scheveningen mit eingeschlossen), haben wir dann; sie alle aber erreichen weiter nichts, als daß die Hauptsache — die Errichtung eines städtischen Gebäudes — zeitweilig hintangestellt oder wenigstens nicht gefördert wird. Unter solchen Umständen kann natürlich eine Oper nicht blühen, und es wäre an sich ungerecht, von einer Direktion das Unmögliche zu verlangen. Daß freilich unsere Direktion mehr tun könnte, ist nicht zweifelhaft; aber es ist ja viel einfacher, den gewohnten Schlendrian weiter zu gehen: „Après nous le déluge" ist auch eine Devise. Von irgend einer künstlerischen Tendenz ist in unserem Opernwesen keine Rede, man spielt ein Repertoire, das das Publikum anzieht, und damit meint der Mohr seine Arbeit getan zu haben, ohne aber ans „Zahlen" zu denken. So liegen die Verhältnisse im *Haag* mit der ständigen Französischen Oper, und in *Amsterdam* ist es nicht besser. Das Rembrandt-Theater gibt Operetten und Opern, scheint ein leidliches Leben zu führen, kümmert sich aber nicht um künstlerische Forderungen.

Ob das neue Unternehmen (für die neue Saison) des Herrn *v. d. Linden* (Amsterdam) mit seiner Nationalen Oper endlich mal gute Erfolge erzielen wird, muß die Zukunft zeigen. Der energische 72jährige Direktor hat früher so traurige Erfahrungen gemacht, daß man ihm jetzt nur Gutes wünschen möchte.

An Neuigkeiten brachte die Französische Oper nicht viel, aber versprochen wurde desto mehr (von den fünf in Aussicht gestellten neuen Opern wurde nur eine einzige aufgeführt: „Médée" vom Orchesterdirigenten *Paul Bastide*). Der sympathische Künstler bot im ersten Akt Vielversprechendes, das er aber in dem weiteren Verlauf des Werkes nicht zu halten vermochte. Talentiert ist er entschieden, und wenn er sich auf selbständigen Wegen weiter entwickelt, dann wird man von ihm noch Besseres erwarten können. Die Aufnahme war sehr warm, eine Uraufführung mit mehr Begeisterung läßt sich kaum denken. — In Amsterdam werden immer neue Operngesellschaften bekanntgegeben, ohne daß es je zu einer Aufführung kommt. Das Rembrandt-Theater gibt, wie schon gesagt, Opern und Operetten, die andern Gesellschaften erleben ihre Geburt nicht oder hören nach einer einzigen Aufführung „wegen Mangel an Teilnehmern" auf. — *Rotterdam* hat wieder seine Festspiele gehabt. Es war diesmal der Frankfurter Tenor *Jos. Tyssen*, der als artistischer Direktor auftrat. Sein Streben war ehrlich und er hat gehalten, was er versprach. Aufführungen von gediegener Tendenz: „Tristan", „Walküre" und „Meistersinger", „Figaro", „Don Juan" und „Fidelio" waren die sechs vom Publikum gewählten Opern. —

Unser Konzertleben bot eigentlich wenig Neues, weder an Programmnummern noch an Künstlern. Die gleichen Namen wie überall traf man auch hier, Residenzorchester und Amsterdamer Concertgebouworchester überboten sich in der Wahl der Künstler. Ein Hauptereignis der Saison war wohl der vom Verein „Das Beethoven-Haus" veranstaltete Beethoven-Zyklus. Dieser Verein hat an und für sich wenig Lebenskraft. Was er eigentlich erreichen will, die Errichtung eines Konzerthauses in den Dünen bei Bloemendaal, ist allerwege für überflüssig erklärt worden; jetzt scheint jede andere Stelle ihm ebenso willkommen. Der Verein bezweckt auch eine „Reform" im Konzertwesen. Wenn dafür dieser Zyklus ein Beispiel sein sollte, dann ist der Zweck als ziemlich verfehlt zu bezeichnen. Zwei Wochen lang Tag für Tag Beethoven-Werke und dann so aufgeführt, daß nur einige der Konzerte wirklich artistisch hochstehend waren, ist nahezu ein Fiasko. Die Symphonieaufführungen wurden geleitet von *Sigmund v. Hausegger*, dessen Tempoauffassungen allgemein übertrieben sind und ein technisch inkorrektes Spiel zur Folge hatten. Es war ein großer Fehler, das Orchester mit zu viel ungenügenden Kräften zu besetzen. Ein zweiter Fehlgriff war die Wahl von *Konrad Ansorge* als speziellem Beethoven-Spieler. Bei jeder Sonate fühlte man es mehr und mehr, daß er ferne davon steht; am meisten, als er mit *Karl Flesch* die Klavier- und Violinsonaten zu Gehör brachte; da war wirklich von künstlerischer Uebereinstimmung wenig zu finden. *Casals*, der Meisterviolinspieler, fand in *Röntgen* einen gediegenen, aber nicht ebenbürtigen Partner; das Herrlichste boten die Böhmen mit ihren Quartettproduktionen und das Pariser Trio: *Cortot*, *Thibaud*, *Casals*. Sehr anregend war die Matinee mit Werken für Blasinstrumente; „Fidelio" und die „Missa solemnis" unter *Viotta* und *Kes* konnten im großen ganzen als rühmliche Aufführungen gelten. Finanziell ist dieser Zyklus auch mißglückt; ein Defizit von vielen Tausenden Gulden war das Ergebnis. — (Ueber das Richard-Strauß-Fest ein andermal.) **Nemo II.**





Dessau. Im Hoftheater hat *Richard Straußens* „Elektra" in Gegenwart des Komponisten ihre dortige Erstaufführung erlebt, die sich in allem zu einem musikalischen Ereignis bedeutsamster Art gestaltete. Unter den Darstellern zeichneten sich Hertha Formes (Elektra) und Lili Herking (Klytämnestra) besonders aus. Eine virtuos glänzende Leistung vermittelte die Hofkapelle unter der genialen Führung *Franz Mikoreys*, der sich des Werkes mit vollster Hingabe angenommen hatte, sein feuriges Temperament überall durchleuchten ließ und das Ganze durch hinreißenden Schwung echt künstlerisch belebte. Das ausverkaufte Haus bereitete am Schluß der Vorstellung durch oftmaligen Hervorruf dem Komponisten, dem Dirigenten sowie den Hauptdarstellern wahrhaft begeisterte Ovationen. Richard Wagners „Ring des Nibelungen" wurde mit hervorragenden Gästen ebenfalls unter *Mikoreys* Leitung aufgeführt. In erster Linie sei der Wotan Walter Soomers genannt, der zur Zeit in Deutschland kaum seinesgleichen haben dürfte. Gleichfalls Treffliches boten Martha Leffler-Burckhard (Brünnhilde), Aloys Hadwiger (Siegfried), Karl Braun (Hagen), Elsa Hensel-Schweitzer (Sieglinde und Gutrune), Luise Reuß-Belce (Fricka). Neben diesen Gästen bewährten sich die einheimischen Künstler und Künstlerinnen auf das beste. Die Hofkapelle vermittelte mit ihrer glänzenden Leistung eine wahrhaft künstlerische Tat. Ueberaus stimmungsvoll zeigte sich die prächtige Gesamtinszene. — Ferner hat „Dejanira", lyrische Musiktragödie in vier Akten von *Camille Saint-Saëns* im Herzoglichen Hoftheater die deutsche Erstaufführung erlebt. Die Oper, die im März vorigen Jahres ihre Uraufführung in Monte Carlo erlebte, der dann Paris und Brüssel folgten, ist durch Paul Hiller (Köln) ins Deutsche übertragen worden. Saint-Saëns' Musik zeigt den altersrüstigen französischen Meister voll auf der Höhe seines musikalischen Könnens. Nicht auf derselben Höhe steht die Bedeutsamkeit seiner musikalischen Gedanken. Nach dieser Seite hin vermißt man in den lyrischen Partien des Werkes die Tiefe des Empfindens und in den dramatischen vollste Durchschlagskraft. Auch fehlt die persönliche Eigennote, die dem Ganzen erst das charakteristische Gepräge zu geben vermag. Die Aufführung ging unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys temperamentvoller Führung trefflich von statten. Alle Mitwirkenden gaben ihr Bestes. Die Gesamtinszene zeichnete sich durch künstlerische Vornehmheit und Gediegenheit aus. *Ernst Hamann.*

Linz a. D. Eine Symphonie-Erstaufführung von mehr als örtlichem Interesse hat das zweite Musikvereinskonzert gebracht. Das Werk stammt aus der Feder des Regenschori Prof. *Franz Müller* in St. Florian. Er ist ein Schüler Haberts und Wöß' und hat vor mehreren Jahren als Komponist an unserer Landesbühne bereits einen künstlerischen Erfolg errungen. Durch die Symphonie geht ein romantisch-heroischer Zug. Wollte man darin Vorbilder suchen, so wäre es in erster Linie Bruckner. An so manche Räume, so manche lauschige Plätzchen des Stiftes knüpfen sich Bruckner-Erinnerungen und -Erlebnisse. Ein feinfühliger Musiker, der solche im Herzen bewahrt und täglich an Bruckner-Reliquien vorüberkommt, der außerdem eifrig Bruckners Werke studiert, muß im Banne des Großmeisters stehen. Man würde aber das Schaffensprodukt Müllers ganz verkennen, wollte man darin lediglich eine Epigonenarbeit erblicken. Zu bewundern ist die einheitliche tektonische Arbeit; wie Begleitungsfiguren eines Satzes zu Hauptgliedern eines Themas in andere Sätze herübergenommen werden. In der motivischen Verknüpfung zeigt Müller wahre Genialität. Seine Instrumentation hat etwas Dekoratives, dabei Leuchtkräftiges. Der Komponist, der selbst temperamentvoll den Taktstock führte, wurde geradezu stürmisch gefeiert. Unter den Zuhörern befanden sich viele auswärtige Musikdirektoren. Im selben Konzert wurde zum Gedenken Mottls Schuberts f moll-Fantasie in der meisterlichen Instrumentierung Mottls aufgeführt. Weniger begeistern konnte ich mich für die Lisztsche instrumentale Einkleidung des Andante cantabile aus dem Trio op. 97 von Beethoven, trotz der hingebungsvollen Vorführung Göllerichs. *Franz Gräflinger.*

Posen. Der „Hennigsche Gesangverein", jene seit 43 Jahren bewährte Pflegestätte des Oratoriums, hat uns zunächst durch die Aufführung des „Elias" von Mendelssohn-Bartholdy erfreut. Professor *C. R. Hennig*, der Begründer und ununterbrochene Leiter des Vereins, verfügt über einen vortrefflich disziplinierten Chor, die im verflossenen Jahre neugegründete „Symphonie-Orchestervereinigung" (Musikkorps des 6. Gren.- und 46. Inf.-Reg.) stand der Sängerschar angemessen zur Seite. Die gut ausgewählten Solisten

waren: Herr v. *Raatz-Brockmann* (Berlin, Bariton), *Paul Tödten* (Tenor, Dresden), Frau *Elfriede Goette* (Berlin, Sopran), *Frieda Schindler* (Alt, Posen). — Der „Bachverein" brachte den 126. Psalm von *Hugo Kaun* als Uraufführung. Dem anwesenden Komponisten wurde hier von den Freunden geistlicher Musik besonderes Interesse dargebracht. Er wandelt mit seinem 126. Psalm in den Spuren des Altmeisters Bach, aber mit der Rüstung eines Tonsetzers unserer Zeit. Der ernste Grundton des auf Zukunftshoffnungen gestellten Bibeltextes klingt in echt modernen Harmonien wieder, aber er klingt trotzdem an unser Innerstes heran, weil diese Harmonien von Herzen kommen und darum auch zu Herzen gehen. Mir will es dünken, als habe Kaun der Stimmung des Textes nur allzusehr Rechnung getragen, und doch löst zum Schlusse eine siegesgewisse Wendung das niederdrückende Gefühl des Schmerzes, das uns gefangen genommen hatte, in Fröhlichkeit auf. Herrn Kaun wurde eine gebührende Ovation der andächtigen kleinen Zuhörergemeinde — der Besuch des schönen Konzerts war leider nur schwach — zuteil. *H. S.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In der „Kurfürstenoper" in Berlin hat *Ermanno Wolf-Ferraris* dreiaktige Oper „Der Schmuck der Madonna" unter Leitung von Kapellmeister Selmar Myrowitz die Uraufführung erlebt.

— Im Frankfurter Opernhaus hat „Ariane und Blaubart" von Maurice Maeterlinck, Musik von *Paul Dukas*, die Erstaufführung in Deutschland erlebt.

— „Der Kuhreigen" von *Wilhelm Kienzl* hat nach der Wiener Uraufführung die erste Aufführung im Magdeburger Stadttheater erlebt.

— Im Verlage von *Bote* & *Bock* in Berlin erscheinen: „Das Wunder", ein Mysterium von Reinhardt und Vollmoeller, zu dem *Engelbert Humperdinck* die Musik geschrieben hat, „Der Freischärler", dreiaktige Oper von *Karl Weiß*; „König Harlekin", dreiaktige Oper von *George H. Clutsam*. Die beiden letzten Werke sollen an der neuen Kurfürstenoper in Berlin zur Uraufführung kommen.

— Die neue „Volksoper" in Budapest wird einen Wagnerzyklus veranstalten, und zwar zum erstenmal in deutscher Sprache. Direktor Markus hat sich das Verdienst erworben, der Kunst gegenüber dem Chauvinismus zu ihrem Recht zu verhelfen. Den Grundkörper liefert mit Solisten, Orchester, Chor das Dessauer Hoftheater, während in die Leitung sich Generalmusikdirektor *Schuch* und Hofkapellmeister *Mikorey* teilen werden. Die Hauptrollen werden von den Damen Forti, Gura-Hummel, Hempel, Matzenauer, v. Mildenburg, v. d. Osten, Tervani, Walker und den Herren Dr. v. Bary, Bender, Feinhals, Geis, Hensel, Hutt, Dr. Kuhn, Mayr, Plaschke, van Rooy, Soomer, Zador dargestellt. Wie man sieht, ein großangelegter Plan.

— Die Direktion des Mährisch-Ostrauer Stadttheaters hat das Tontrauerspiel „Die Madonna mit dem Mantel" von *Artur Könnemann* angenommen. Die Erstaufführung dieses Musikdramas soll bald stattfinden.

*

— Am 22. Januar soll im Münchner Odeon eine große Gedenkfeier für *Felix Mottl* veranstaltet werden. Die Einnahmen des Konzerts werden zu einer *Felix-Mottl-Gedächtnis-Stiftung* verwendet werden. Diese Stiftung, zu deren Gründung ein Komitee aus hervorragenden Persönlichkeiten sich gebildet hat, verfolgt den Zweck, ein Kapital aufzubringen, dessen Zinsen jährlich dem besten Schüler der Akademie der Tonkunst als Preis zuerkannt werden sollen. Als Leiter der musikalischen Gedächtnisfeier im Odeon ist Generalmusikdirektor Muck (Berlin) gewonnen worden. Das Programm des Konzerts wird die Eroica von Beethoven und den Schluß des Parsifal enthalten.

— Wie aus *Bautzen* berichtet wird, hat der König von Sachsen das Protektorat über die Lausitzer Musikfeste übernommen. Die Stadt Bautzen hat 4000 Mark zur Veranstaltung eines dritten Musikfestes im Jahre 1912 zur Verfügung gestellt.

— In Wien wird die Veranstaltung einer großen Wiener Musikwoche im Juni 1912 geplant. Es hat sich bereits ein großes Komitee für diese Veranstaltung gebildet.

— *Siegmund v. Hauseggers* Symphonie wird von der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg unter Leitung des Komponisten am 22. Januar d. J. zum ersten Male in Deutschland aufgeführt. Das Werk hat, wie gemeldet, bei seiner Uraufführung in Zürich großen Beifall gefunden.

— In Straßburg ist das Tedeum des Lübecker Kapellmeisters *Furtwängler* aufgeführt worden.

— In Düsseldorf hat die „Mozart-Gemeinde" im Ibach-Saale mit der Altistin Ethel Peake (Berlin) und den Pianistinnen Martha Jäger und Elisabeth Müller-Friedhoff einen Schubert-Schumann-Abend veranstaltet. (Schubert-Fantasie f moll, op. 103, Schumann, Konzertstück G dur, op. 92.)

— Die Barmer Konzert-Gesellschaft hat die Kantate „Das Märchen und das Leben" für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Hofkapellmeister *W. de Haan* (Darmstadt) unter Leitung von Prof. *Stronck* zur Uraufführung gebracht.

— In Kiel hat die jüngste Zeit von bemerkenswerten Tagen außer dem Gustav-Mahler-Abend (Dir. H. Krasselt) und der Liszt-Feier des Lehrergesangvereins (c moll-Messe von Liszt) am 1. Dezember einen *Max Schillings-Abend* (im Verein der Musikfreunde) gebracht mit den örtlichen Neuheiten: Symphonischer Prolog zu Sophokles' „König Oedipus"; Glockenlieder, mit Orchester; Ein Zwiegespräch, für Orchester; Jung Olaf, Rezitation mit Orchester; Hochzeitslied für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, unter des Komponisten eigener Direktion. Endlich wendet man sich somit erfreulicherweise wieder hier mit Entschiedenheit der „modernen" Musik zu, welche man längere Zeit hindurch in Kiel kaum zu Worte hatte kommen lassen. *-id.*

— Im ersten Vereinskonzert der „Musikalischen Gesellschaft Dortmund" (Direktion C. Holtschneider) hat das *Ritter-Quartett* (Würzburg), bestehend aus den Herren W. Schulze-Priska (Violine), Prof. Hermann Ritter (Viola alta), Hans Knöchel (Viola tenore) und Ernst Cahnbley (Violoncello), unter anderem ein Quartett in D dur von Alexander Borodin gespielt.

— In Mühlhausen i. Th. ist beim 4. Jahresfest des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen die Hymne „Gott" für Bariton, Chor, Orchester und Orgel, von Pfarrer *Max Trümpelmann* aufgeführt worden. Sie ist ein Teil des Oratoriums „Gott", das in Magdeburg zur Aufführung kommen soll.

— *Gabriel Pierné*, der Komponist des „Kinderkreuzzuges", hat ein neues großes Werk „Der heilige Franziskus von Assisi", Oratorium in einem Prolog und zwei Teilen für Soli, Chor und großes Orchester, vollendet. Das Werk erscheint im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Die Uraufführung soll im März 1912 in Paris unter Leitung des Komponisten stattfinden.

— *Max Reger* ist nun in Italien eingezogen. In Mailand hat das Polo-Quartett (Enrico Polo, Costantino Soragna, Willy Koch, Camillo Moro) Regers Streichtrio aufgeführt.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Porträtbüste.* Eine vortreffliche französische Pianistin, Mademoiselle *Marcelle Lifraud* in Paris stellt die auf S. 181 abgebildete Porträtbüste dar. Die in dieser Stadt geborene und daselbst dem Studium des Klavierspiels huldigende, geniale Künstlerin, hat die Konzertlaufbahn ergriffen. Künstlerische Neigungen scheinen in der Familie Marcelle Lifrauds vorzuherrschen, denn während deren eine Schwester, Yvonne, als berühmte Schauspielerin Triumphe an der Comédie française in Paris feiert, verrät die andere, Suzanne, als Bildhauerin bedeutendes Talent. Rose Silberer, die in Paris lebende, aus Wien stammende Bildhauerin, deren hervorragende Werke selbst vom französischen Staate für seine Sammlungen angekauft wurden, hat diese Marmorbüste nach dem Leben modelliert. Ausgezeichnet hat sie es verstanden, die durchgeistigten Züge dieses charakteristischen Frauenantlitzes wiederzugeben. *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter.* Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter, dessen Ehrenvorsitz der Königl. Generalmusikdirektor Dr. Max Schillings (Stuttgart) führt, hat in Schwabens Hauptstadt getagt. Aus allen Teilen Deutschlands und aus der Schweiz waren Vertreter erschienen; unter den Ehrengästen befand sich auch Generalintendant Exzellenz v. Putlitz. Die Verhandlungen, die vom Vorsitzenden, Hofkapellmeister *Ferdinand Meister* in Nürnberg, geleitet wurden, drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur durch Organisations-, Vertrags- und Kassenschutz. Die Grundlage der Beschlüsse war Schutz des Schwachen durch den Stärkeren. Um den Schwachbesoldeten den Beitritt zu erleichtern, wurde der Jahresbeitrag für diese auf ein Viertel (5 M.) des eigentlichen Beitrags herabgesetzt; dafür stehen diese Mitglieder rechtlich im Verband den vollzahlenden Mitgliedern vollkommen gleich. Die komplizierte Frage der Kontraktbrüche nahm einen breiten Raum in den Beratungen ein. Als einziges Mittel zu ihrer Beseitigung wurde gleichmäßige Festsetzung des Spielschlusses der Kurorchester mit dem Beginn der Wintersaison erachtet. Der Verbandstag beschloß, sich deswegen mit dem Schutzverbande deutscher Kurorte und Bäder und dem deutschen Bühnenverein ins Benehmen zu setzen. In deutschen Tageszeitungen soll vor dem Ergreifen des Theaterkapellmeisterberufes gewarnt werden. Von den besprochenen Verträgen ist die Einführung eines Minimaltarifs

für alle Verbandsmitglieder von Interesse. Der mit dem deutschen Orchesterbund vereinbarte Vertrag soll die wirtschaftliche Konkurrenz auswärtiger (reisender) Orchester verhindern. Aus einigen Schulbeispielen des letzten Jahres ging die energische Tätigkeit des Verbandes auf diesem Gebiete hervor. Zu der bestehenden Witwen- und Waisenkasse wurde eine Kranken- und Unterstützungskasse gebildet. Für den nächsten Verbandstag wurde Mittel- und Norddeutschland vorgeschlagen, doch wird schon im Laufe des nächsten Sommers zur Erledigung einiger dringender Geschäfte eine außerordentliche Versammlung stattfinden.

— *Nochmals die Beuttersche Notenschrift.* Im „Christlichen Kunstblatt" greift Herr Pfarrer *Beutter* (in einer Entgegnung auf den von Musikdirektor *Koch* in unserem Blatte, Heft 24 des vorigen Jahrgangs, veröffentlichten Artikel) die „N. M.-Z." an, weil sie die Zusage, ihm (Herrn Beutter) das Wort zu einer ausführlichen Entgegnung auf Kochs Ausführungen zu lassen, nicht erfüllt hätte. Wir antworten darauf: allerdings hatte die Redaktion Herrn Beutter prinzipiell die Zusage gegeben, wie wir überhaupt jedem Angegriffenen das Wort zur Erwiderung lassen. Es ist aber anderseits doch selbstverständliche Voraussetzung dabei, daß die betreffenden Artikel in Form und Inhalt entsprechen. Dies schien uns, nachdem wir von dem Aufsatze des Herrn Beutter näher Kenntnis genommen hatten, nicht der Fall zu sein. Vor allem war der Artikel zu weitschweifig und persönlich kränkend für einen ständigen Mitarbeiter und Referenten, dem die „N. M.-Z." seit Jahren viel zu verdanken hat. Wir hatten Herrn Beutter in konziliänter Weise schriftlich und mündlich aufgefordert, seine Entgegnungen rein sachlich und knapp zu formulieren, dann stünde der Aufnahme nichts im Wege. Herr Pfarrer Beutter lehnte dies wiederholt in erregter Weise ab. Herr Beutter spricht weiter von „verletzter Ritterlichkeit". Klingt das Wort aber nicht etwas deplaciert im Munde eines Mannes, der seine Gegner als Leute mit „kurzen Gedärmen" und Sancho-Pansa-Manieren, Lehrer als Gernegroße etc. bezeichnet? Diese Tonart wollen wir in der „N. M.-Z.", gerade aus ritterlichem Empfinden heraus, doch nicht einführen. — Uebrigens ist die Beuttersche Notenschrift nicht, wie irrtümlich in Heft 7 gemeldet war, von der württembergischen Landessynode angenommen worden, sondern vom „Synodus", als der vorberatenden Instanz. Die Landessynode wird erst im März das endgültige Wort sprechen und hoffentlich die Verballhornung unserer Notenschrift durch Herrn Pfarrer Beutter ablehnen.

— *Schuch und die Dresdner Oper.* Wir haben neulich unsere Verwunderung über den Ausgang der Dresdner Schuch-Krise ausgedrückt. Heute lesen wir dazu in den „Münch. Neuest. Nachr.": Die Dresdner Schuch-Krise, die unlängst beigelegt wurde, wird den sächsischen Landtag beschäftigen und dort vermutlich heftige Auseinandersetzungen veranlassen. Zur Debatte steht der auf Schuchs Wunsch erfolgte Umbau des Opernhaus-Orchesterraums, der zuerst tiefer gelegt, dann erhöht wurde. Diese Arbeiten, die zum Teil hätten vermieden werden können, haben erhebliche Unkosten verursacht. Ueber die verwandten Gelder steht dem Landtag die Kontrolle zu. Wie übrigens bestimmt verlautet, wird Schuch im Herbst dieses Jahres in den Ruhestand treten.

— *Stiftungen.* Dem städtischen Gesangverein *„Cäcilia"* in *M.-Gladbach* hat der verstorbene Kunstmäcen *Emil Croon,* der während mehr als 40 Jahren jedes Defizit deckte, ein Kapital von 100 000 M. hinterlassen und dadurch den Grundstein gelegt, daß die Cäcilia-Konzerte auch in Zukunft in demselben künstlerischen Rahmen, wie bisher, stattfinden können. Auch das städtische Orchester ist von dem hochherzigen Gönner bedacht worden, das die Zinsen von ebenfalls dem Verein vermachten und zu diesem Zweck bestimmten 30 000 M. jährlich beim letzten Cäcilien-Konzert erhält. — Frau *Lilli Lehmann,* die ein großes Vermögen besitzt, will, wie die „Deutsche Musiker-Zeitung" erfährt, ein Heim für arme *Gesangslehrerinnen* und verunglückte Sängerinnen schaffen und auch eine bedeutende Summe für eine Gesangsakademie stiften, wo arme, doch entschieden begabte Mädchen und Jünglinge ihre musikalische Ausbildung empfangen können, die sie befähigt, würdig den Kampf um die Existenz zu bestehen. — Gewiß zwei hochherzige Stiftungen für wirklich künstlerische Zwecke!

— *Musikpädagogisches.* Man schreibt uns: Am *Seminar der Musikgruppe Berlin E. V.* hat die erste Prüfung stattgefunden. Den beiden Kandidatinnen für das Klavierfach, die ihre Vorbildung noch in dem jetzt aufgelösten Privatseminar der Leiterin genossen hatten, erkannte die Prüfungskommission das Diplom mit dem Prädikat „sehr gut" zu. Die Prüfung erstreckte sich neben dem Klaviervortrag auf alle Seminarfächer (Pädagogik, Methodik, Anatomie, Techniklehre, Gehörbildung, Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte usw.) und gipfelte in der Vorführung der von den Seminaristinnen im letzten Jahre selbständig unterrichteten Uebungsschüler und einer an fremden Schülern zu haltenden Probelektion. Dieser noch nicht allgemein gepflegten praktischen Vorbereitung für das Lehrfach wendet das Seminar, das jetzt auch auf das Schulgesangfach ausgedehnt ist, seine besondere Aufmerksamkeit zu.

— *Denkmalpflege.* Die Grabstätte *Felix Mottls* in München hat ein Denkmal erhalten. Es besteht aus einem einfachen Quaderstein aus gelbem Tuff. Die Vorderseite des Denkmals zeigt außer einem Bronzerelief des Künstlers die Gestalten von Orpheus und Eurydike. Das Denkmal trägt nur die beiden Worte „Felix Mottl".

— *Mozartiana.* Wolfgang Thomas-San-Galli hat im Wunderhorn-Verlag (München 28) ein „Mozart-Schatzkästlein" betiteltes Büchlein erscheinen lassen, welches „das Musikalisch-Schöne im Sinne Mozarts" in den Aussprüchen und an den Werken jenes Meisters der höchsten Stilreinheit nachweist. Der Reinertrag des Buches fließt nach den Bestimmungen des Autors der Stiftung „Mozarteum", bezw. dem Fonds zur Erbauung des Mozart-Hauses in Salzburg zu.

— *Oesterreich voran!* Gegen unbefugte Titelführung beim Musikunterrichte hat die k. k. Statthalterei in Prag die bei Privatmusikschulen häufig gebrauchte Bezeichnung „behördl. autorisiert", „k. k. konzessioniert" u. dergl., sowie ferner die Bezeichnung „Musikschule" bei häuslichem Einzelunterricht als den gesetzlichen Bestimmungen nicht entsprechend untersagt und die politischen Unterbehörden angewiesen, gegen Dawiderhandelnde strafweise vorzugehen.

— *Vom Orgelbau.* Die Hoforgelbauanstalt von *Wilh. Rühlmann* in *Zörbitz* bei Halle a. S. baut gegenwärtig eine Orgel für die Kirchengemeinde *Krügersdorf* bei Johannesburg (Transvaal). Das Werk erhält 16 klingende Stimmen, zwei Manuale, Pedal, Jalousieschweller, Pianopedal und wird sogar für elektrischen Gebläseantrieb mit eingerichtet. Die Firma lieferte bereits nach Hartebrechtfontein in Transvaal vor zwei Jahren eine Orgel. *K.*

— *Schweizerischer Musikpädagogischer Verband (E. V.).* Der seit mehr als 17 Jahren bestehende „Schweizer. Gesang- und Musiklehrerverein" ist in den „Schweizer. Musikpädagogischen Verband" umgewandelt worden. Vorsitzender ist Musikdirektor *Karl Vogler* in Baden bei Aarau. Vereinsorgan „Schweiz. Musikpädagogische Blätter", Redaktion: E. A. Hoffmann-Aarau.

* * *

Personalnachrichten.

— Dr. *Leopold Schmidt* in Berlin ist vom Kultusminister zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer ernannt worden.

— Generalmusikdirektor Dr. *Muck* scheidet mit dem Ablauf seines Vertrages am 1. Dezember dieses Jahres aus dem Verband der k. Oper in Berlin. Wie die Zeitungen melden, kann entgegen anders lautenden Gerüchten festgestellt werden, daß keinerlei Differenzen mit der Generalintendantur das Scheiden des Künstlers veranlaßt haben. Der Künstler übernimmt vielmehr auf besonderen Wunsch die Leitung der philharmonischen Konzerte in Boston.

— Musikdirektor *Karl Möskes* in Düren hat einen an ihn ergangenen Ruf als Lehrer der Ausbildungsklasse für Klavier an das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart angenommen.

— Wie aus Dresden berichtet wird, feiert die Hof- und Kammervirtuosin *Marie Wieck,* jüngste Tochter des berühmten Klavierpädagogen Friedrich Wieck und Schwester Klara Schumanns, am 17. Januar ihren 80. Geburtstag. Marie Wieck, geistig und körperlich von beneidenswerter Frische, tritt noch immer von Zeit zu Zeit öffentlich auf. In Berlin konzertierte sie zuletzt im Winter 1910 im Klindworth-Scharwenka-Saal gemeinschaftlich mit ihrer Schülerin Mary Wurm und wurde bei dieser Gelegenheit sehr gefeiert. Die Künstlerin hat ihre Erinnerungen an eine große musikalische Epoche, an Friedrich Wieck, Robert und Klara Schumann in dem soeben erschienenen Bande „Aus dem Kreise Wieck-Schumann" niedergelegt.

— In Leipzig ist im Alter von 53 Jahren der als Tenor früher vielgefeierte Sänger und spätere geschätzte Gesangspädagoge *Adolf Perlusz* gestorben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 8 bringt zunächst eine Gabe für die Violinspieler: ein Siziliano aus der Suite im alten Stil von *Hugo Rückbeil.* Das anmutige, melodiöse Stück wird ohne weitere Erläuterung den Spieler erfreuen, wie es bei öffentlichen Aufführungen stets starken Erfolg hatte. Wir werden auf den verdienstvollen Stuttgarter Komponisten und Dirigenten noch näher zu sprechen kommen. — Das folgende Lied „Ein Vöglein singt im Wald" ist von *Mary de Montfitchet,* einer Komponistin, die unseren Lesern nicht mehr unbekannt ist. Der Volkston, die Stimmung des schönen Gedichtes von Anna Ritter sind musikalisch überzeugend getroffen, der innige Ausdruck ist echt empfunden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart
Schluß der Redaktion am 5. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 18. Januar, des nächsten Heftes am 1. Februar.

Dur und Moll.

— *Ein Halb-Jahrhundert Deutsche Liedertafel in Moskau.* Ein Jubelfest großen Stils ist in der deutschen Kolonie von Moskau am 26. November begangen worden: die 1861 erfolgte Gründung der „Liedertafel". Die „Liedertafel" spielt seit ihrer Gründung vor fünfzig Jahren eine bedeutungsvolle Rolle unter den musikalischen und bildnerischen Institutionen der alten Kremlstadt. Wie sehr die politischen Strömungen und die Sympathie den Deutschen gegenüber sich in Rußland auch im letzten Jahrzehnt besonders gewandelt haben, die deutsche M u s i k genießt nach wie vor dieselbe hohe Wertschätzung. Sogleich nach ihrer Gründung wurde die Gesellschaft der „Liedertafel" nicht nur von den Deutschen Moskaus sondern von allen Gebildeten dort als ein dankenswerter Faktor zur Förderung der musikalischen Volkserziehung angesehen. Fast zu gleicher Zeit mit der „Liedertafel" entstand die Moskauer Abteilung der Kaiserl. russ. Musikalischen Gesellschaft, die von Anton Rubinstein ins Leben gerufen wurde. Sein Bruder Nikolaus G. Rubinstein, der sich unsterbliche Verdienste um die Moskauer Zweigabteilung und das Moskauer Konservatorium erwarb, hoffte den Chor der „Liedertafel" für die Symphonischen Konzerte zu gewinnen. Die Beziehungen zwischen den beiden musikalischen Organisationen waren von vornherein eng und wohlwollend, um so mehr, als der Gründer der „Liedertafel", Anton Door, ein Freund von Nikolaus Rubinstein war. Trotzdem gelang es nicht, die „Liedertafel" zu den Orchesterkonzerten heranzuziehen, weil die Majorität der Mitglieder dagegen war. Sie standen auf dem Standpunkte, daß Chorklassen (? Red.) nicht in das Programm einer Liedertafel hineingehören, die sich auf den altdeutschen Traditionen aufbaute und den vierstimmigen *Männergesang* als Hauptsache zu betrachten hatte. Mit diesen Prinzipien wurde die „Liedertafel" einerseits zum Mittelpunkt der intelligenten deutschen Gesellschaft in Moskau und anderseits zu einem gastlichen Heim gewissermaßen für

alle musikalischen Größen, die vom Auslande kommen. — Die „Liedertafel“ veranstaltet regelmäßig mehrere Konzerte und Familienabende für ihre Mitglieder. Der Chor betätigt sich fast ausschließlich in Wohltätigkeitskonzerten und bei hervorragenden Ereignissen, wie z. B. bei den Krönungen von 1866, 1883 und 1896, da ihm ehrende Aufforderungen vom Hofmarschallamt zugegangen waren. Ihre Mitgliederzahl beträgt 500, von denen 120 im Chor mitwirken. Den Vorsitz der Vereinigung führt seit 18 Jahren bereits Armand Iwanowitsch de La-Fontaine und als Kapellmeister wurde vor einigen Jahren *G. J. Müller* aus Wien berufen. Ihre Devise ist: „Ob Sorge droht, ob Freude blüht, Hoch immerdar das deutsche Lied.“ *M. B.*

— *Kindermund.* Ein kleiner Kerl, der seit Oktober die zweite Stimme singen soll, kommt recht betrübt in die Gesangstunde und bittet: „Herr Lehrer, meine Mutter läßt Ihnen sagen, Sie möchten mich doch wieder in die erste Stimme setzen, ich lerne es nicht.“ „Ach was,“ antwortete ihm der Lehrer, „wer wird gleich den Mut verlieren! Denkst du denn, die andern haben's gleich gekonnt? Nein, sie haben's alle erst lernen müssen, und du wirst es ja auch noch lernen.“ „Ja, ja,“ meinte er nun zuversichtlich, „zu Hause kann ich es ja auch. Da singt Mutter die erste Stimme und ich die zweite, aber vorher stoppt sie mir Watte in die Ohren.“ (Frkf. Ztg.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

K. L. Darüber können wir Ihnen momentan keine Auskunft geben. Vielleicht wenden Sie sich an Herrn August Stradal, Wien III, Moßgasse 4. Es gibt eine große Zahl derartiger Führer. Wir nennen Ihnen: Otto Neitzel: Führer durch die Oper, III. Band Richard Wagner (Cotta, Preis 6 M.). Populär: Burkhardt: Führer durch Richard Wagners Meisterwerke (Globus-Verlag, Preis 1 M.).

Dr. F. B. in G. Der Aufsatz erscheint in einer der nächsten Nummern. Wir sind eben mit Material derart überhäuft, daß — zu unserem eigensten Bedauern — längere Verzögerungen sich nun einmal nicht vermeiden lassen. — Wir bitten um Zusendung des Briefes.

B. in M. Scharwenka. Köhler, Breslau sind zu empfehlen. Außerdem für mechanisch-technische Klavierstudien das Werk von Hugo Riemann op. 39 (Verlag von D. Rahter. Leipzig). Mertke ist für Anfänger zu schwer. Im übrigen verweisen wir wiederholt auf Ruthardts Führer durch die Klavierliteratur (Verlag von Hug & Comp.).

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 3. Januar.)

Seminarist O. Fr., Rud—st. Eine respektable Leistung. Field und Richards haben zwar wacker mitgeholfen. Tut aber nichts, das Stück klingt und die Freude daran wird Sie noch zu weiteren Taten begeistern.

A. Rothg., Pl—k. Die Stimmung des schönen Textes „Gib, o Herr, daß Lust und Leid vor der Welt mein Herz verhehle!" ist im allgemeinen getroffen. Es wäre besser, wenn auch die Seelenregungen verborgen blieben, zu Anfang wenigstens; die später eintretende Achtelbewegung wäre dann um so wirksamer, zumal auf der Orgel.

W. R., Tanzrondo. Das Stück hat einen gefälligen Ausdruck; seine Weisen sind nicht seicht und niedrig. Statt nochmals auf den 2. Teil in Es dur zurückzukommen, hätten Sie besser einen trioartigen Satz mit fließender Kantilene in Des dur einschalten sollen.

T. Sehm., R—burg. Eine solche Alltagspoesie findet Ihren Gefallen! Ihre Musik dazu charakterisiert die Sprache der Frühlingsboten treffend; einige Stellen sind zu beanstanden.

B. Z., B—k. Die Schilderung Ihrer „Winternot" ist etwas skizzenhaft ausgefallen. Stimmung ist wohl da, aber Sie machten sich diesmal die Sache zu leicht.

M. Hoefn., Nielsenwalzer. Nach bekanntem Schema gearbeitet. Musik für genußfrohe Abende und Nächte.



■ Kunst und Unterricht ■
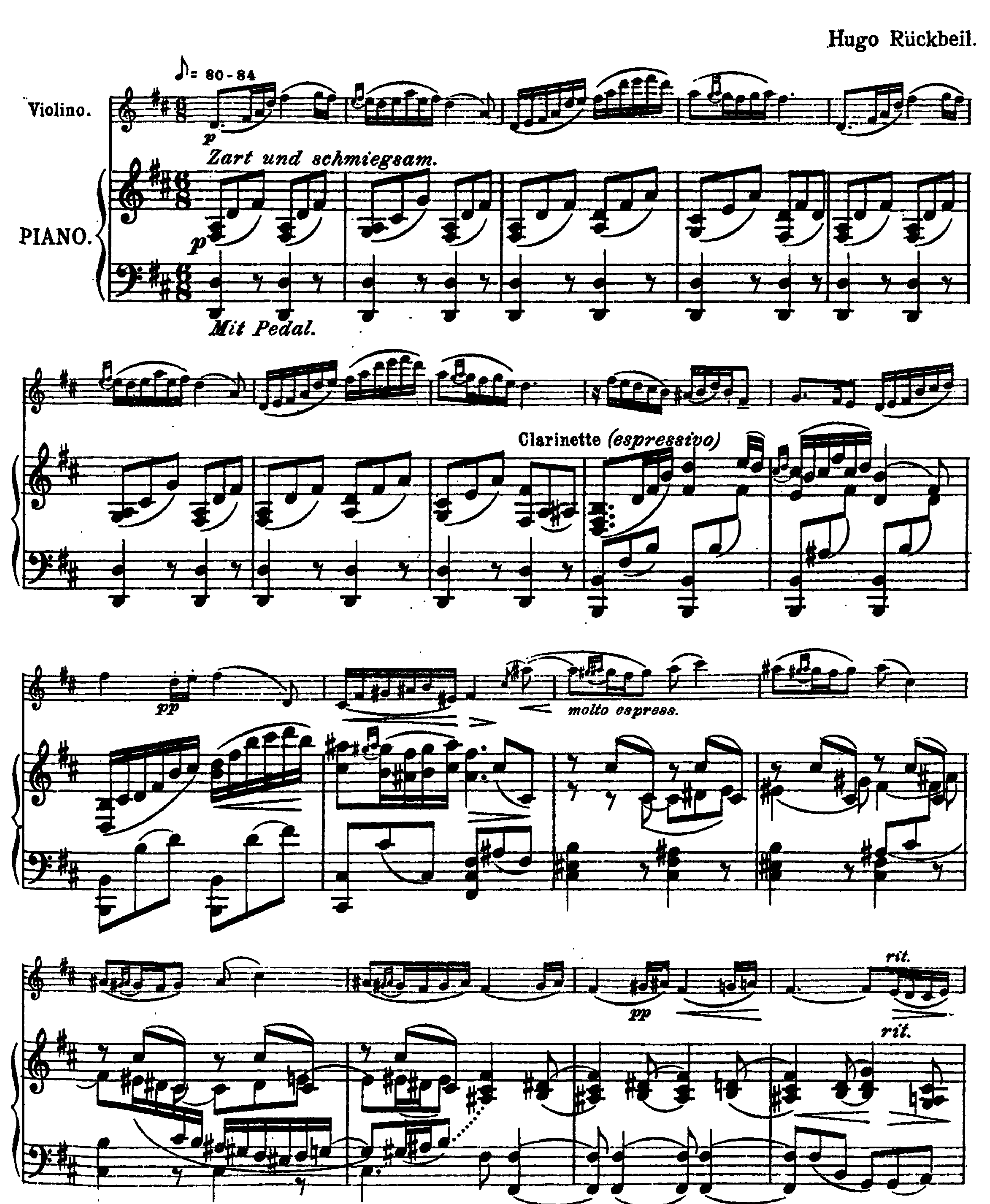


Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

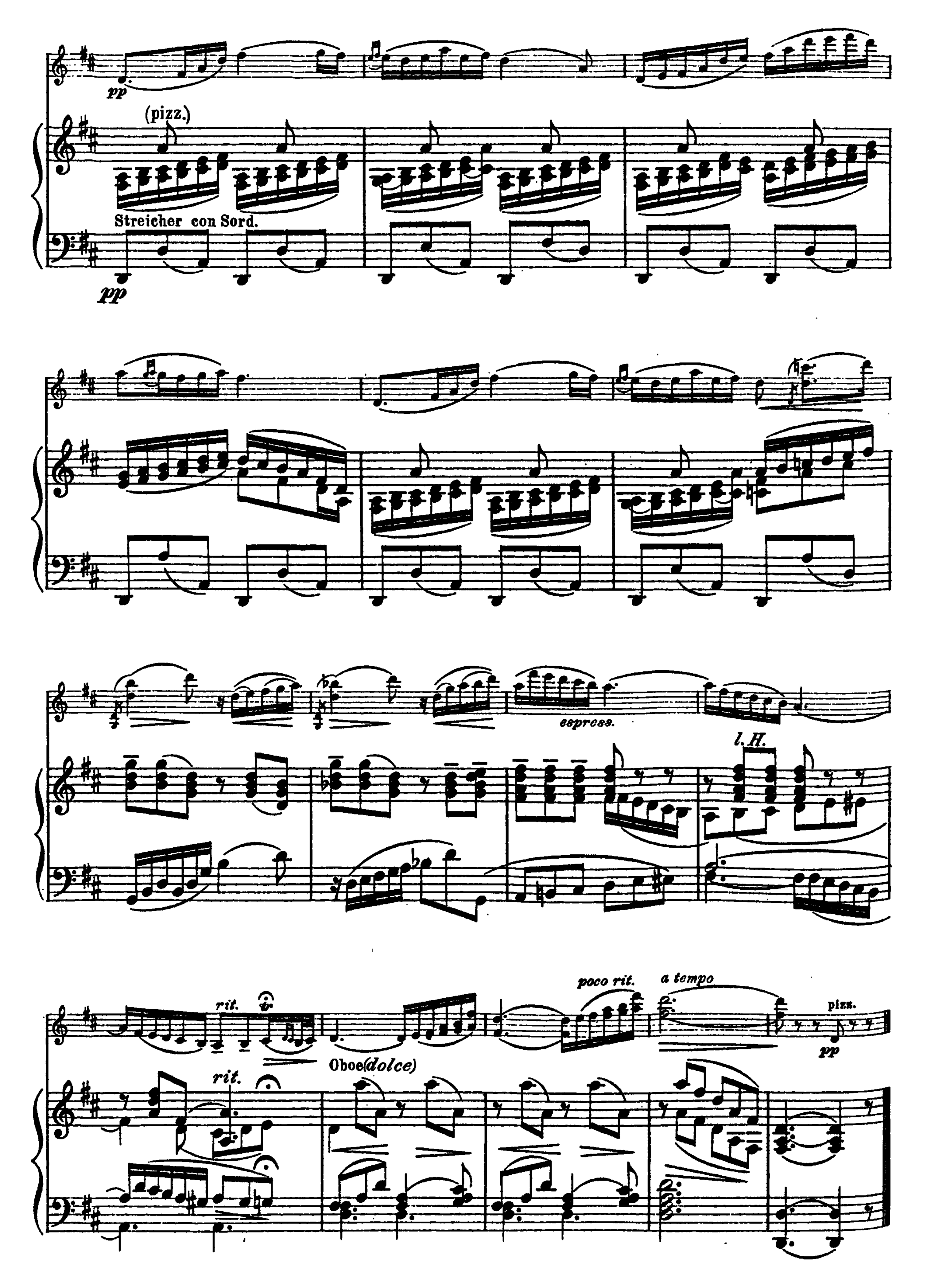
Herrn Hofkapellmeister Professor C. CORBACH in Freundschaft.

SICILIANO

aus der Suite im alten Stile.

Hugo Rückbeil.
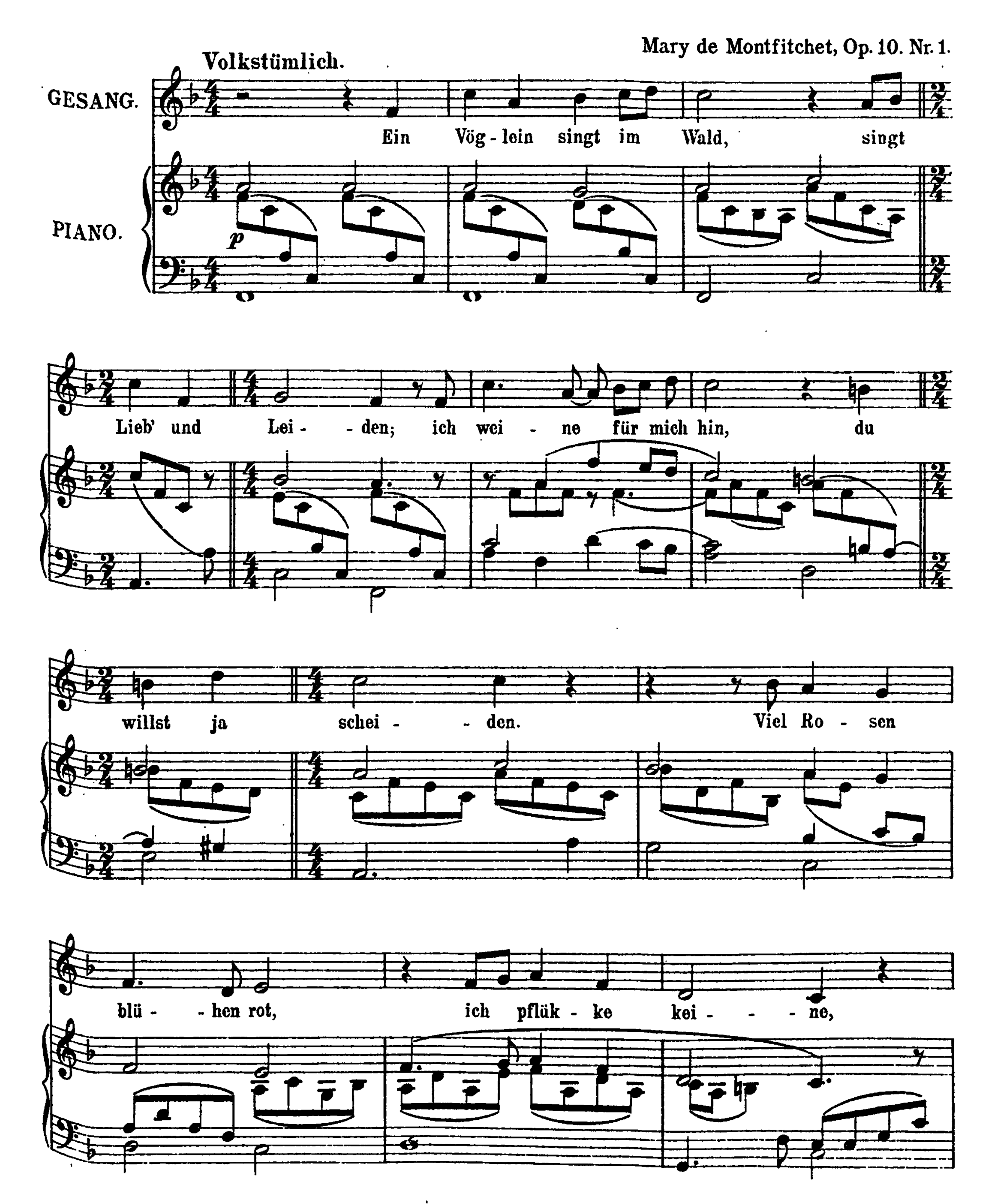



pp
(pizz.)
Streicher con Sord.
pp
espress.
l. H.
rit.
Oboe(dolce)
poco rit.
a tempo
pizz.
pp
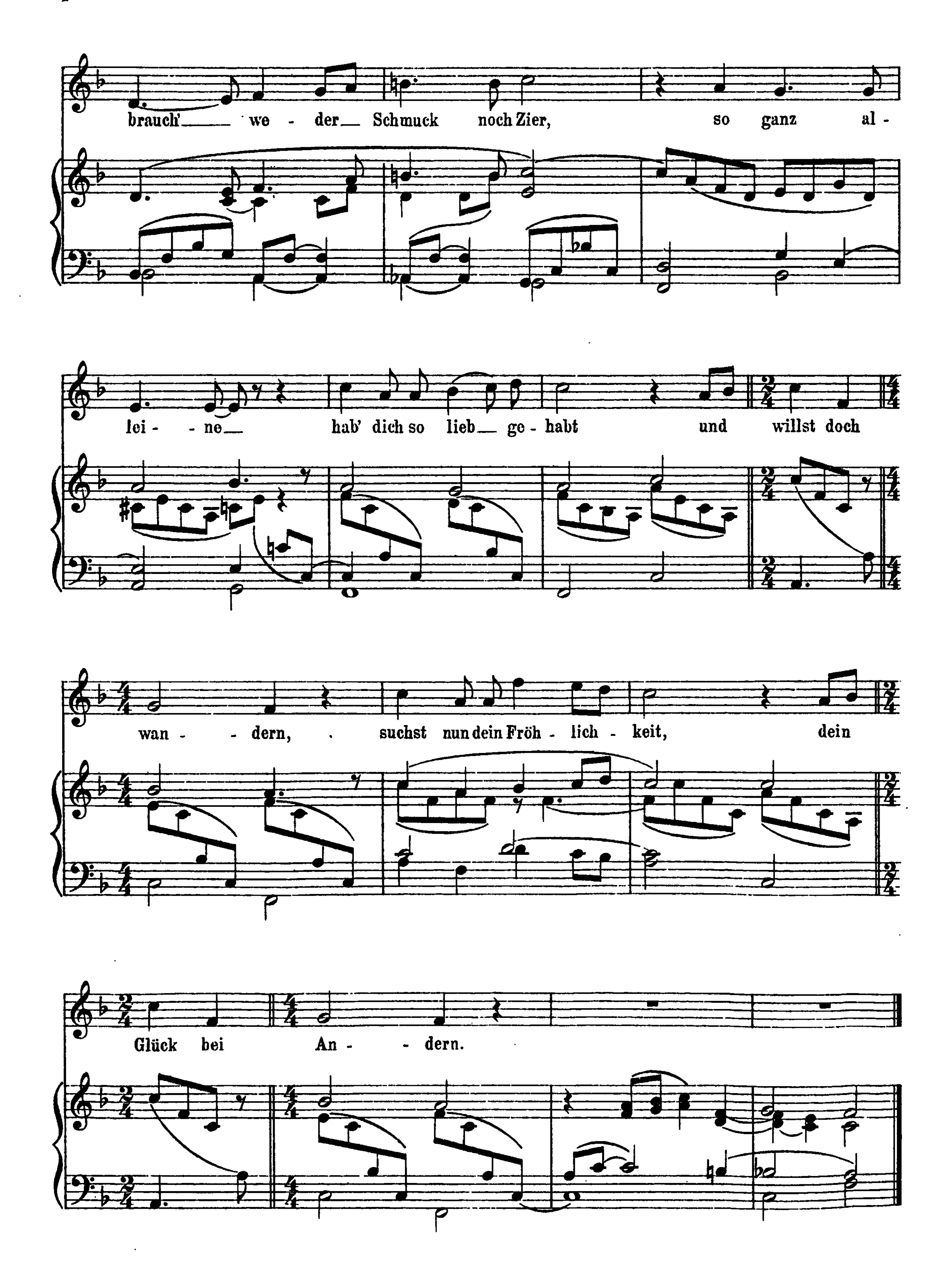
Comtesse OLGA SEINSHEIM zugeeignet.

„Ein Vöglein singt im Wald."

(Anna Ritter.)

Mary de Montfitchet, Op. 10. Nr. 1.




brauch' we - der Schmuck noch Zier,
so ganz al -
lei - ne hab' dich so lieb ge - habt
und willst doch
wan - - dern, suchst nun dein Fröh - lich - keit,
dein
Glück bei An - - dern.

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**
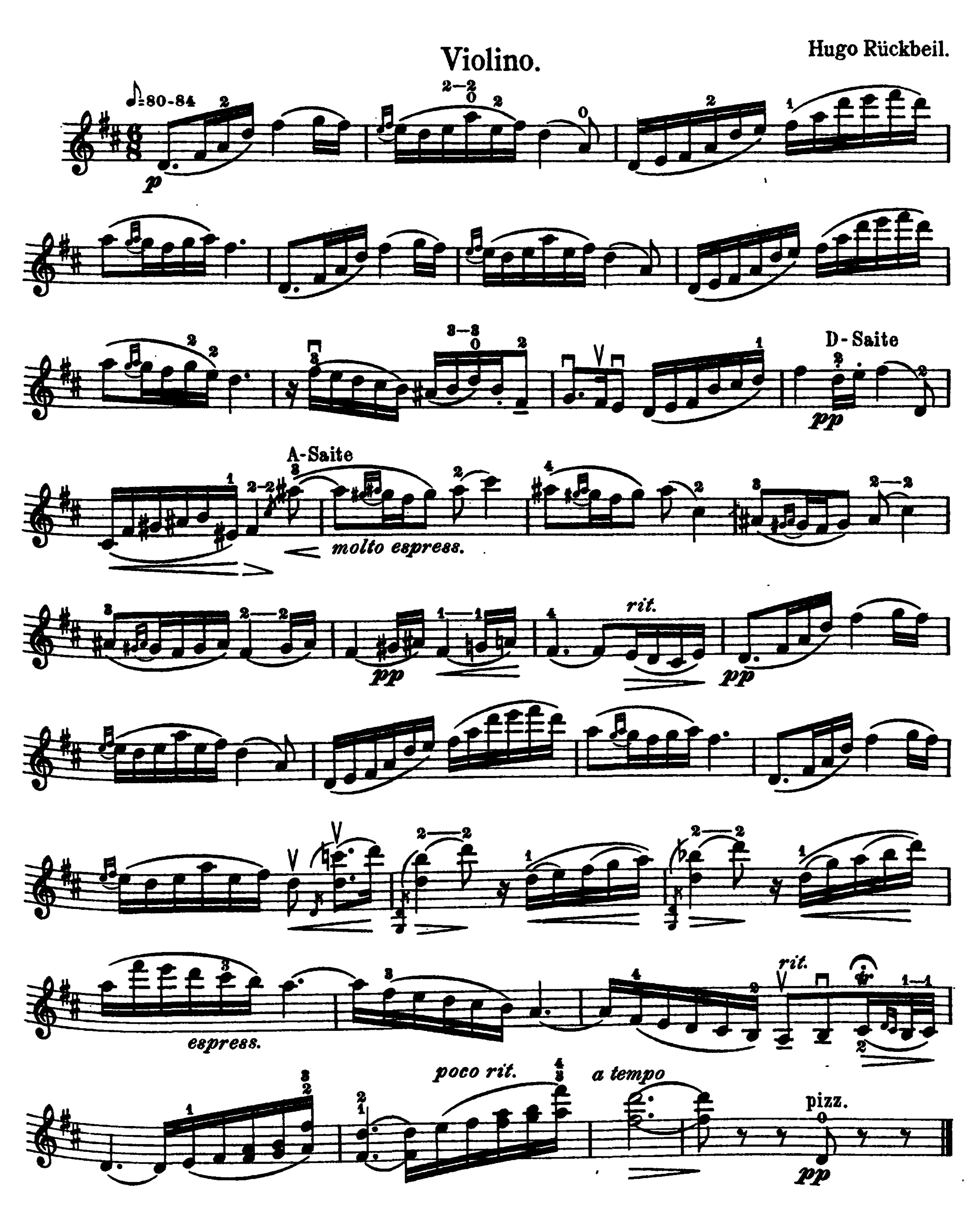
Herrn Hofkapellmeister Professor C. CORBACH in Freundschaft.

SICILIANO

aus der Suite im alten Stile.

Hugo Rückbeil.

Violino.
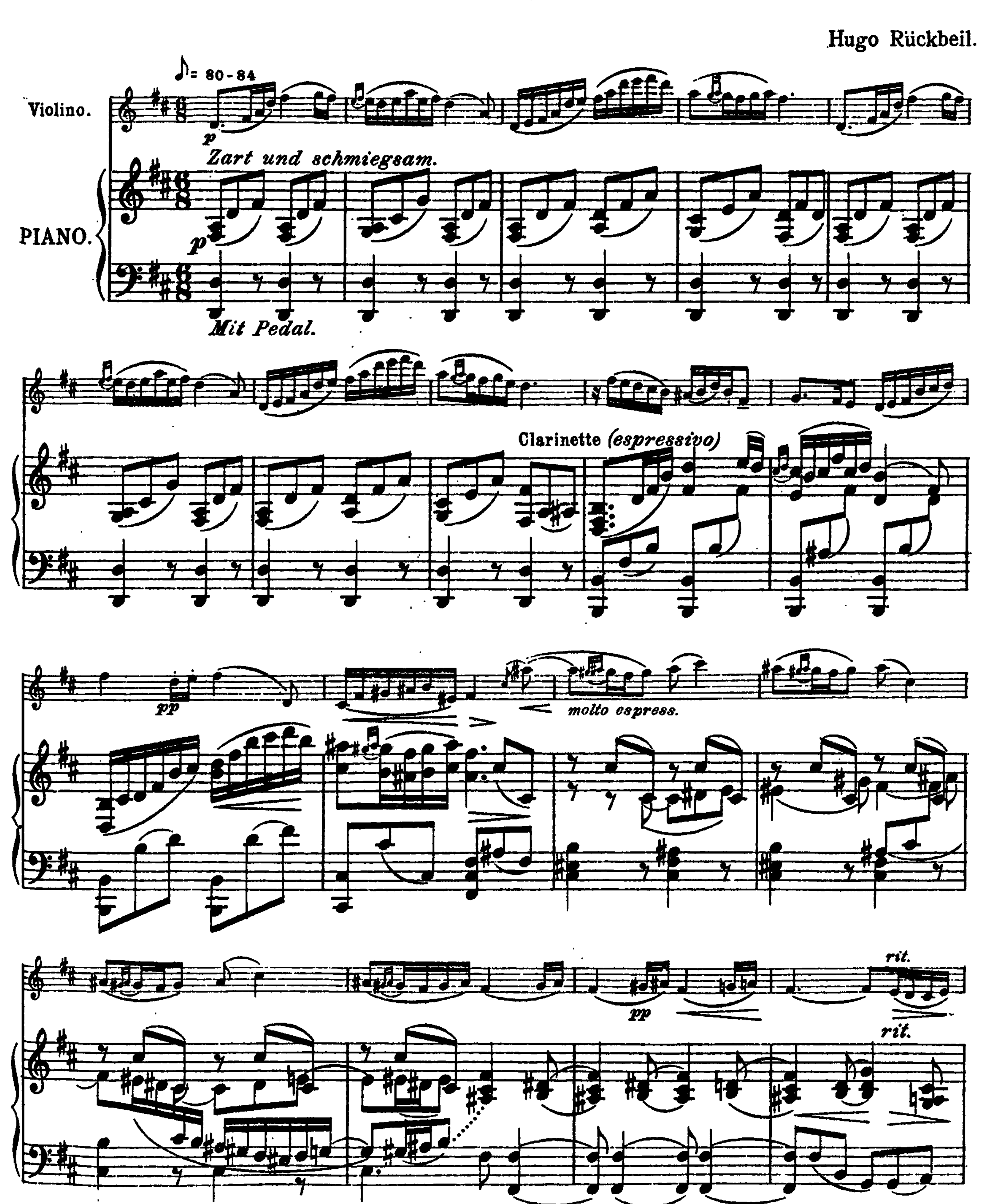




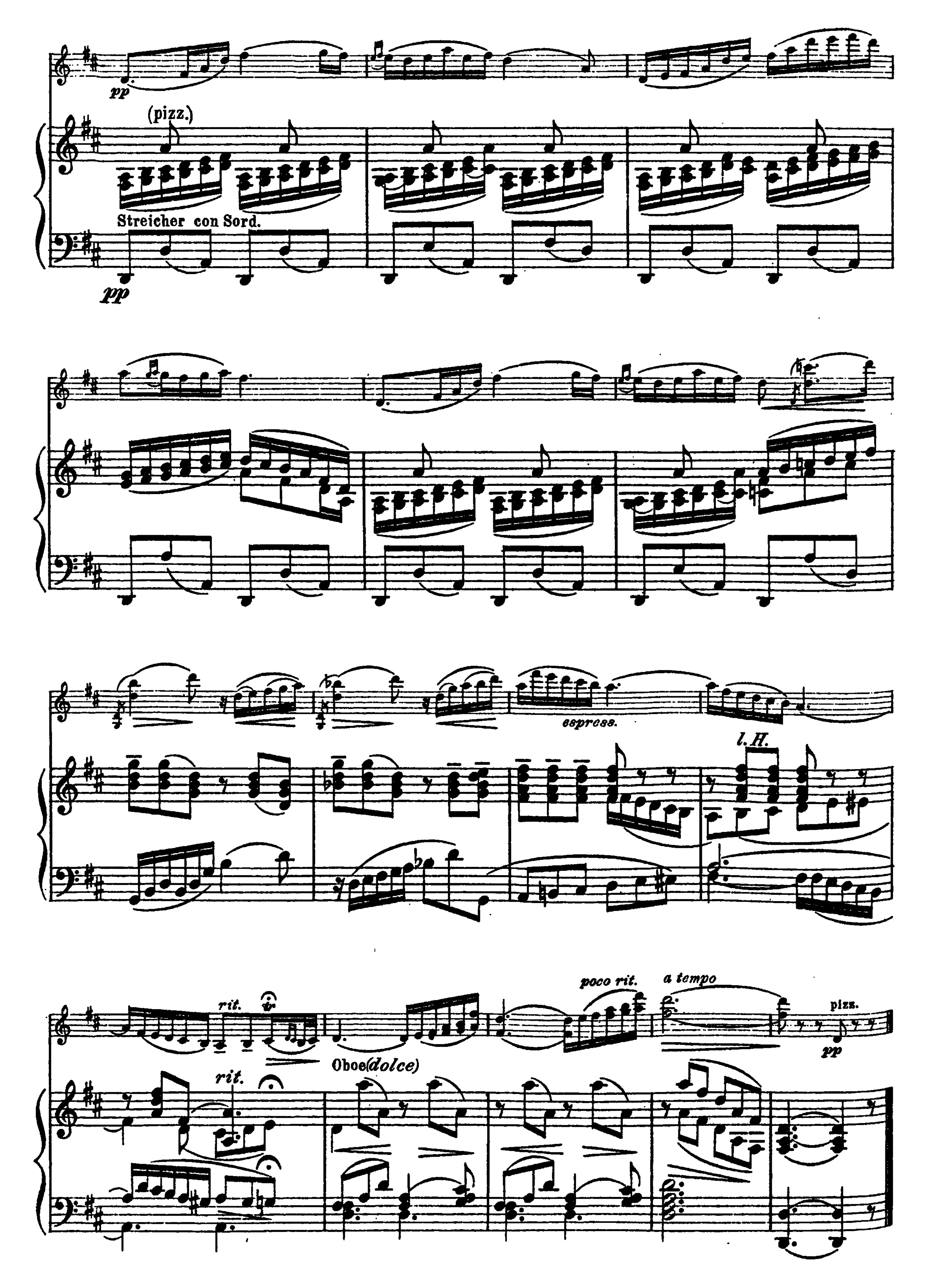
Herrn Hofkapellmeister Professor C. CORBACH in Freundschaft.

SICILIANO

aus der Suite im alten Stile.

Hugo Rückbeil.
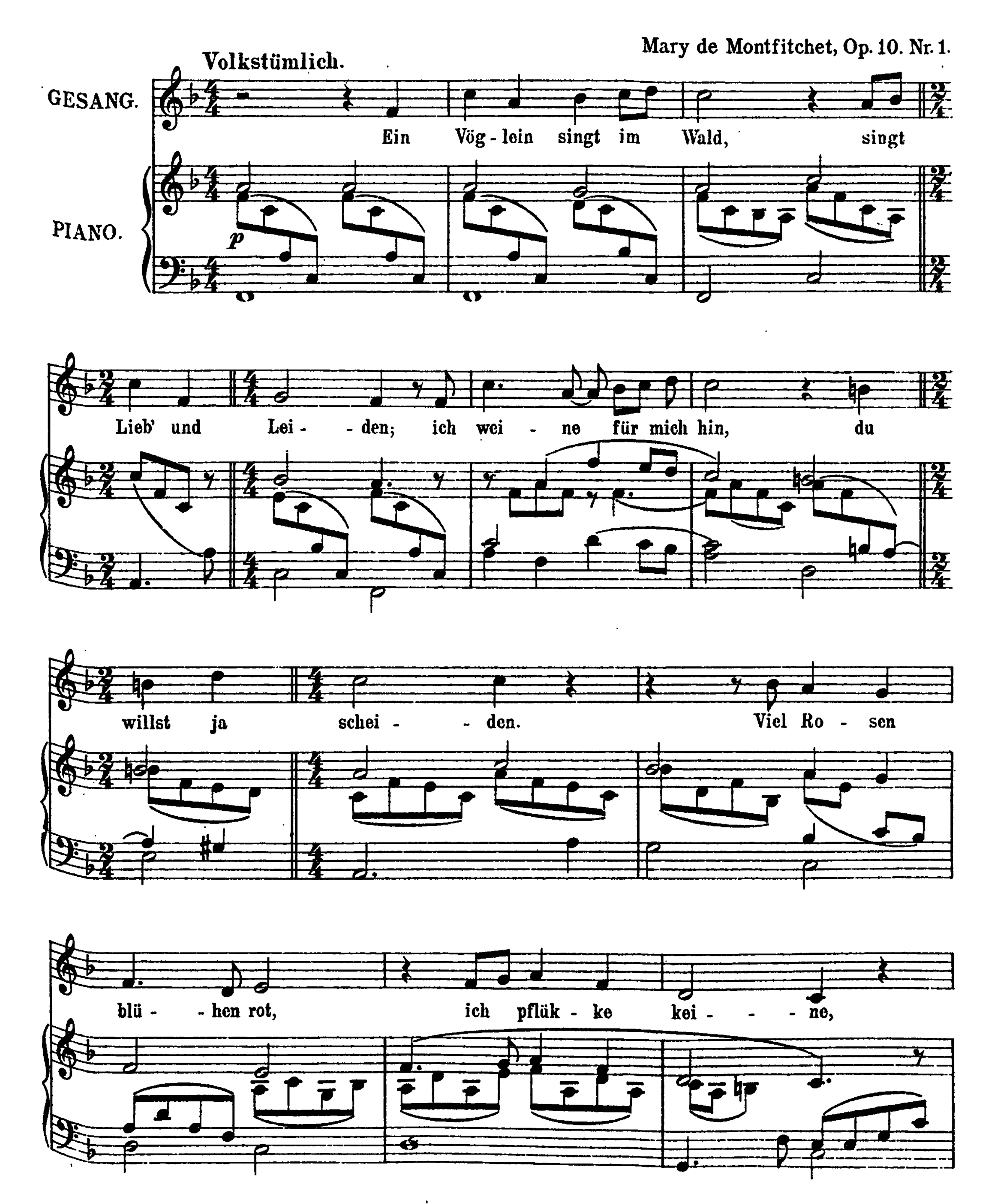



pp
(pizz.)
Streicher con Sord.
pp
espress.
l. H.
rit.
rit.
Oboe (dolce)
poco rit.
a tempo
pizz.
pp
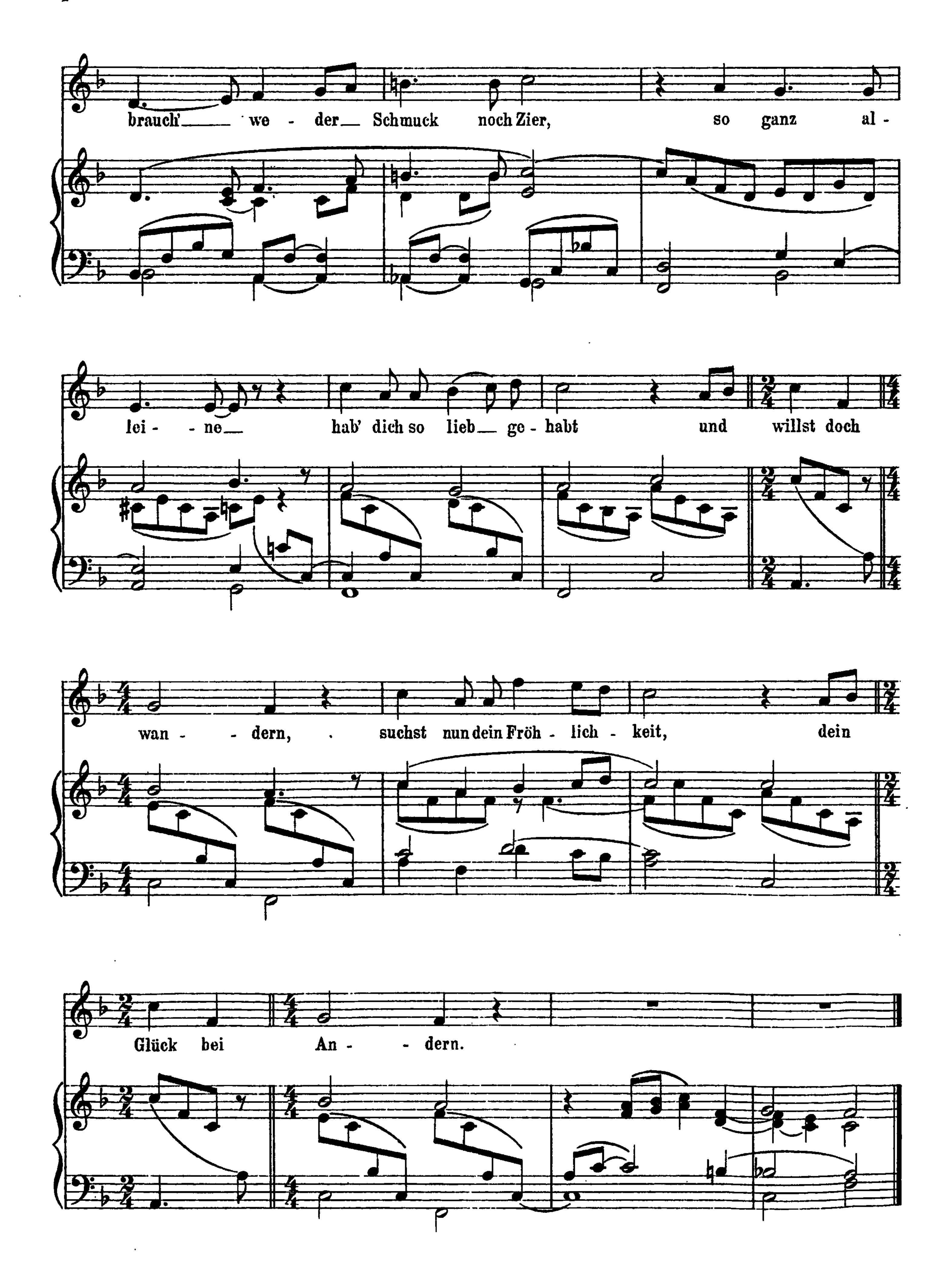
Comtesse OLGA SEINSHEIM zugeeignet.

„Ein Vöglein singt im Wald."

(Anna Ritter.)

Mary de Montfitchet, Op. 10. Nr. 1.





brauch' we - der Schmuck noch Zier, so ganz al -
lei - ne hab' dich so lieb ge - habt und willst doch
wan - dern, suchst nun dein Fröh - lich - keit, dein
Glück bei An - dern.

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
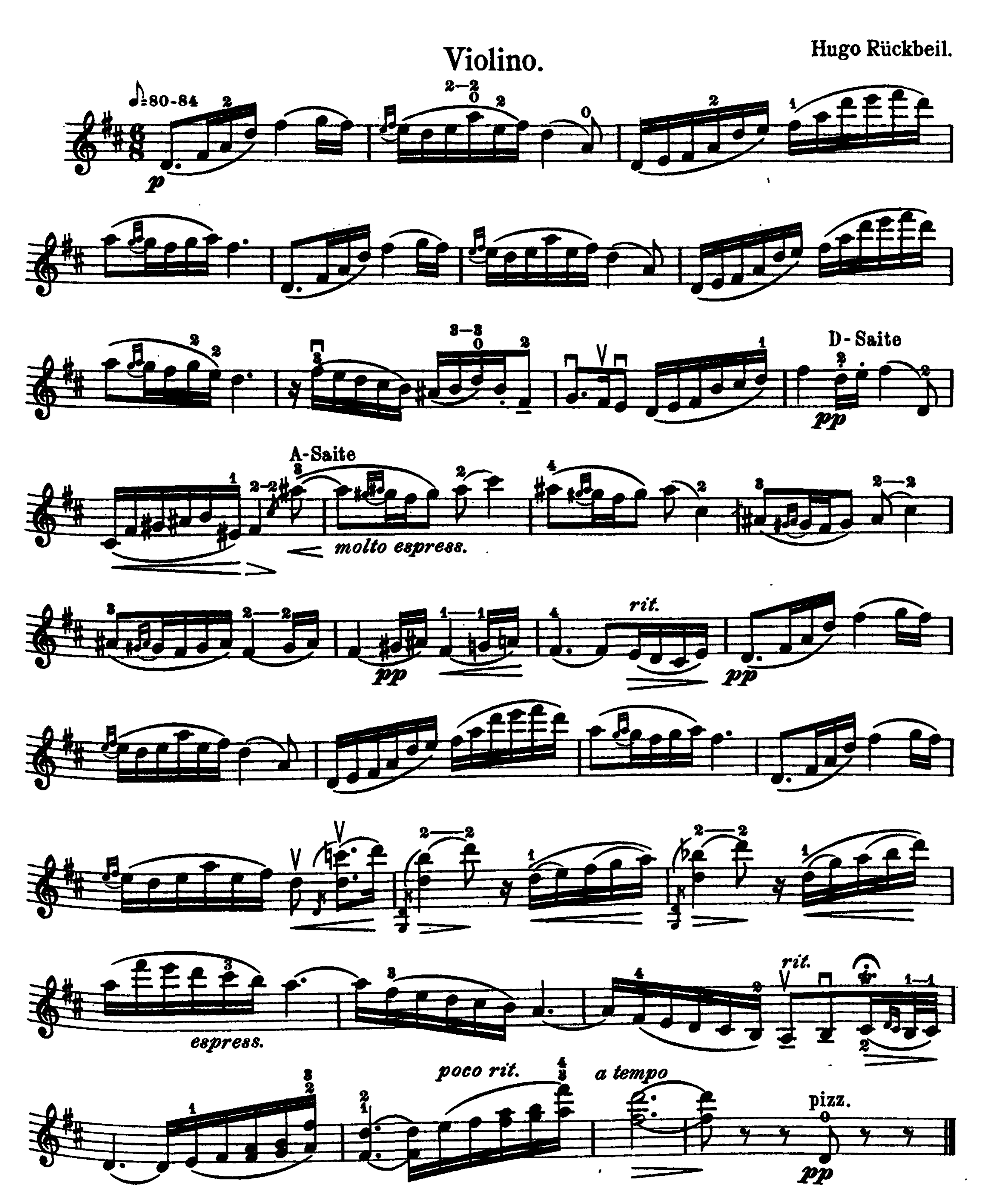
Herrn Hofkapellmeister Professor C. CORBACH in Freundschaft.

SICILIANO

aus der Suite im alten Stile.

Violino.

Hugo Rückbeil.





NEUE MUSIK-ZEITUNG

XIII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.	1912 Heft 9

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

5. Die Technik.

UEBUNG nennen wir die Verbesserung der Leistungen durch Wiederholung. Vermöge unserer Gabe des Gedächtnisses wird jede Beziehung, je häufiger sie auftritt, um so fester eingeprägt und steht um so sicherer zur Verfügung, und auf nichts anderem kann auch der Uebungserfolg beruhen. Wenn wir unsere Kinder das Einmaleins und die Wochentage lehren, dann haben wir weiter nichts zu tun, als sie ihnen immer wieder vorzusagen und sie vom Kinde wiederholen zu lassen, bis sie festsitzen, und wenn die Aufgabe gegeben ist, einem Kinde das Spielen der C dur-Tonleiter beizubringen, so ist auch weiter nichts zu tun, um den Erfolg herbeizuführen, als möglichst zahlreiche Wiederholungen, nur, wie wir später sehen werden, in gewisser günstiger Anordnung stattfinden zu lassen.

Nun hat aber die musikalische Uebung, wie sofort ersichtlich ist, wenn man die Verhältnisse vergleicht, eine ganz andere Aufgabe als die Wiedergabe eines ganz bestimmten Gedächtnismaterials. Die Fertigkeit, die erstrebt wird, bezieht sich nicht auf einen bestimmten Inhalt wie das Einmaleins. Damit kann das Herunterspielen der Tonleiter verglichen werden, nicht aber die Aufgabe, ein Musikstück von Noten zu spielen oder nach dem Gehör wiederzugeben. Die Aufgabe hat nicht einen bestimmten Inhalt zum Gegenstand, sondern der Inhalt wechselt, und das ist das Wesen einer Technik im Gegensatz zur Erlernung eines Kunststücks oder zur Erwerbung irgend eines Handgriffs, der, einmal erlernt, immer wieder unverändert gebraucht wird. Eine Technik besteht darin, einer in ihrem Inhalt und damit auch in vielen Einzelheiten der Ausführung wechselnden Aufgabe gewachsen zu werden. Nicht eine ganz bestimmte Bewegungsfolge auszuführen, wie bei der Tonleiter, ist das Ziel bei der Erwerbung der Technik, sondern jeder Aufgabe des Gebietes, und sei sie noch so neuartig in ihrem Inhalt und damit in vieler Beziehung auch in ihren Anforderungen, ohne besondere Einübung einigermaßen gewachsen zu werden, das muß erzielt werden, wenn eine Technik beherrscht wird. So kann sich der Maler doch nicht damit begnügen, daß er einen Sonnenuntergang malen lernt, er will malen, was ihn reizt, und so will, wer sich mit Musik beschäftigt, spielen, was ihm gefällt. Auch einer ganz neuartigen Erscheinung will er halbwegs gerüstet gegenüberstehen, und es wäre ein trostloses Geschäft, wenn man bei jeder neuen Aufgabe von vorn anfangen müßte.

Da man das nicht braucht, so ist ersichtlich, daß die Technik bei der Uebung von selbst erworben wird. Ja, ein gewisser Grad davon stellt sich sogar ein, wenn auch nicht die geringste Rücksicht darauf beim Ueben genommen wird, daß der Erwerb der Technik das Ziel ist, und so konnte es kommen, daß schließlich von einer großen Zahl von Lehrern darauf gar keine Rücksicht genommen wird. Das Resultat stellt sich ja von selbst ein, und wenn ein Mädchen zehn Walzer spielen gelernt hat, so erlernt sie den elften nicht nur leichter, sondern, wenn er nichts Originelles ist, kann sie ihn sogar ohne besondere Einübung spielen. Die Technik steht also als Resultat des Fleißes zur Verfügung, ohne daß beim Unterricht darauf hingearbeitet werden müßte.

Wieviele Mädchen können aber — und nun kommt die andere Seite der Sache — zehn Walzer wirklich spielen? Viele können immer nur einen einzigen, und wenn sie gebeten werden zu spielen, dann geben sie immer „ihren“ Walzer von sich, und seinen Walzer kann das gute Kind dann schließlich schon im Schlafe. Den mag sie aber wiederholen soviel sie will, ihre Aussicht, einen anderen leichter zu erlernen, kann sie damit nicht verbessern. Hier wird nicht mehr eine Technik erworben und ausgebaut, sondern ein ganz bestimmter Inhalt eingepaukt, genau wie dem Kinde die Wochentage. Würde das Kind seine Weisheit so oft produzieren wie unser Fräulein seinen Walzer, dann würde man die Eltern fragen, ob sie eigentlich ein Kind erziehen oder einen Papagei abrichten.

Der eingepaukte Walzer ist tatsächlich eine Papageileistung. Bekanntlich lernt der Papagei nicht sprechen, wie man wohl im Volke sagt und vielleicht mancher wirklich meint. Er erwirbt nicht die Technik der Sprache, er kann aus den Worten, die er ausstoßen gelernt hat, keinen Satz bilden, sondern was er erworben hat, sind ein paar fertige Sätzchen, die er ebenso wie die Schreie, die er ausstößt, bei Wiederholung derselben Reize unverändert immer wieder produziert. Das Kind dagegen plappert wohl eine Zeitlang sinnlos nach und vor sich hin, bald aber schaltet es frei mit seinem Besitz und benutzt ihn im Dienste der Mannigfaltigkeit seines geistigen Lebens. Das ist der Unterschied von bloßer Fertigkeit und Technik. Wer wirklich die Technik eines Instrumentes erworben hat, schaltet frei mit seinem Können und stellt es in den Dienst jeder Aufgabe, die sich darbietet, und er löst die Aufgabe sofort, wenn nicht ganz besondere neuartige Anforderungen in ihr enthalten sind.

Diese Leistung ist selbstverständlich nur durch Bewältigung eines möglichst verschiedenartigen Stoffes zu erwerben und da jeder Schüler doch eine Anzahl von Etüden und Liedern und Tänzen nacheinander spielt, so kann der Erwerb einer gewissen Technik auch durch den nachlässigsten Unterricht, der immer nur für den Augenblick arbeitet, nicht verhindert werden. Es wäre Unrecht, den Lehrern und Lehrerinnen alle Schuld daran zu geben, daß der Unterricht so häufig sich in den Bahnen der Abrichtung bewegt und statt zur Beherrschung der Technik zur Ableistung einiger Kunststückchen führt, die Eltern der Kleinen wollen nun einmal die Erfolge bald sehen, zum Weihnachtslied gesellt sich das Tänzchen und bald das Vortragsstück, in einer guten alten Zeit ein Lied ohne Worte oder das Gebet einer Jungfrau, heute der Chopin-Walzer.

Ist nun aber wirklich durch beharrliche Wiederholung von Aufgaben, an die der Stand der Technik noch lange nicht heranreicht, eine Täuschung über das wirkliche Können möglich? Man behauptet vielfach von berühmten Virtuosen, die sich in jeder Großstadt hören lassen, daß sie ihr Konzert nebst ihren zwei bis drei Kleinigkeiten und dem unvermeidlichen, meist von ihnen selbst zurechtgestutzten Bluffer auf der Walze hätten, sonst aber nur mittelmäßige Leistungen zuwege bringen würden. Selbstverständlich ist das in den meisten Fällen eine grobe Verleumdung. Ist doch dieselbe Behauptung über Paganini aufgetaucht, dessen Spiel als das hinreißendste geschildert wird, was es je auf der Geige gegeben hat. Das aber ist ja gerade der Gegensatz zwischen dem Routinier, der ein paar Sachen bis in die kleinsten Nuancen im Schweiße einstudiert hat, und dem Beherrscher seines Instruments, daß die Freiheit des Ausdrucks nur gewährleistet wird bei einer Meisterschaft, die nicht nur über die Aufgabe, sondern über alle Technik selbst noch hinauswächst.

Jeder Virtuose bedarf selbstverständlich einer weit vorgeschrittenen Technik, und sie können alle schon noch etwas mehr als ihr Winterprogramm. Die Papageileistungen reichen in das Gebiet des Konzertlebens denn doch nicht hinein, die Technik lernt sich ja von selbst durch den wechselnden Stoff, den man üben muß, um überhaupt zu schwierigeren Aufgaben fortschreiten zu können, und so weit ist der Erwerb einer Technik die Voraussetzung jeden Unterrichts.

Ein Kind kann die Tonleiter erlernen und es kann einige Kleinigkeiten herunterspielen lernen, ohne noch mit der eigentlichen Technik in Berührung zu kommen. Tonleitern sind aber eben keine Musik, keine Leistung, auf die hingearbeitet wird, sie gehören der Musiktheorie an, man hat sie in der Musik nicht vorgefunden, sondern sie ihr als Schema untergelegt, um sich im Reich der Tonschritte zurechtzufinden. Dagegen ist jedes kleinste Liedchen wirkliche Musik, und hier schon scheitert in Wahrheit der Versuch, eine Leistung durch endloses Wiederholen auf eine Höhe zu bringen, die die durchschnittliche Beherrschung der Technik so weit überrage, daß etwa ein Anfänger vortäuschen könnte, ein Meister zu sein. Hierüber täuschen sich Lehrer, Schüler und besonders Eltern so vielfach. Die Leistung bleibt immer unfertig, solange der Stand der Technik nicht erreicht ist, der im Durchschnitt ähnliche Aufgaben zu bewältigen gestattet ohne eine geisttötende Einpaukerei, die die Technik gar nicht zu fördern vermag.

Zur Erwerbung der Technik gehört Zeit und wieder Zeit. Der Besitz stellt sich freilich von selbst ein, aber die Leute wollen die Früchte zu früh pflücken und lassen sie überhaupt nicht reifen. Wer sich mit Musikausführung beschäftigen will, muß von vornherein darüber klar sein, oder als Kind eben darüber aufgeklärt werden, daß Jahre dazu gehören, um über die Schwierigkeiten hinwegzukommen, die auch nur eine anständige Dilettantenleistung stellt. Wer keine Zeit hat, soll seine Hände davon lassen, und wer es nicht abwarten kann und sich damit begnügt, ein paar Kunststückchen zu erlernen, der kaufe sich doch lieber einen mechanischen Spielapparat.

Wirklich bewältigen kann jeder Spieler nur solche Aufgaben, über die er technisch schon einigermaßen hinausgekommen ist, und das ist es, was den Lehrern so sehr ans Herz zu legen notwendig ist. Die ewige Paukerei an Aufgaben, an die der Schüler mit seiner Technik nur eben heranzureichen im Begriffe steht, die ist der Tod aller vernünftigen Musikübung. Gerade dadurch lernt der Schüler niemals ein Stück anständig spielen und sieht selbstverständlich schließlich in der ganzen Sache nichts weiter als einen ewigen Kampf mit dem Objekt, dem er dann ein gewaltsames Ende setzt, indem er lieber Skat spielt und sie lieber Handarbeiten macht.

Einem Kinde von 12 Jahren, das mir eben seinen zur Aufführung der Musikschule auswendig gelernten Walzer vorgespielt hatte, schlug ich in seiner Klavierschule ein Stück auf, das es schon vor zwei Jahren gespielt zu haben angab. Das Fräuleinchen scheiterte bereits beim dritten Takt und erklärte, es nicht mehr spielen zu können. Ist derartiges nicht ein trostloser Erfolg jahrelangen Unterrichts? Auf einen Erwerb der Technik kann bei solcher Anordnung der Uebungen nicht mehr gehofft werden, das Kind hat immer etwas einzupauken, was die Finger bei unsäglich öder Arbeit gerade noch zur Not zusammenbringen und für eine leichte Aufgabe, die sogar schon einmal gespielt ist, reicht die Technik nicht aus. Es muß schon ein höherer Grad technischer Begabung, als der Durchschnitt besitzt, vorhanden sein, um bei so unzweckmäßigem Unterricht schließlich wirklich spielen zu lernen. Aber alles, was darunter liegt, wird natürlich totgeschlagen, und es ist doch dann nicht zu verwundern, wenn die junge Dame, so wie sie ihr Klavier, das sie zur Hochzeit geschenkt bekommt, ihr eigen nennt, nach einigen vergeblichen Versuchen die Sache einstellt. Sie hat ja gar nichts spielen gelernt, ihre Fortschritte waren scheinbare, und was uns Dilettanten gerade so fesselt, der fortschreitende Uebungserfolg, das hat sie ja nie genossen. Was wird sie da den Kampf wieder von neuem eröffnen?

Auch der Bestbegabte muß immer wieder vor leichtere Aufgaben gestellt werden, denen er ohne Kampf gewachsen ist, und erst recht muß dem Durchschnittsschüler der Erfolg, den er erzielt hat, vor Augen gebracht werden. Ist aber kein solcher festzustellen, wie bei dem Kinde, von dem oben erzählt wurde, so kann der Unterricht nur wieder von vorn anfangen, schließlich wird es doch leichter gehen und zu irgend einem Grade von Technik wird die Begabung am Ende doch zureichen. Der eingedrillte Walzer wird nach vier Wochen vergessen sein, der Stand der Technik bleibt beinahe unberührt durch die Zeit. Was ich technisch beherrsche, vergesse ich nicht oder kann ich mit Leichtigkeit wieder auf die einmal besessene Stufe zurückheben, einen einzelnen, mühsam auswendig behaltenen Inhalt vergesse ich in kurzer Zeit.

Die Möglichkeit des Auswendiglernens ist für den Musikunterricht ein besonderes Hemmnis, das nur dieser menschlichen Betätigung so ausgesprochen zukommt und das Urteil erschwert über den Stand der Technik. Wir haben erfahren, daß das scheinbar beste musikalische Gedächtnis ein in Wahrheit ganz unmusikalisches sein kann, und die Gedächtnisleistungen müssen mit großer Vorsicht beurteilt werden. In den Anfängen des Musikunterrichts ist die Möglichkeit des Auswendigbehaltens gewiß nur störend. Das wissen die Lehrer ja auch und suchen das Auswendigspielen, wo von Noten zu spielen gelernt werden soll, zu verhüten. Die Frage ist nur, ob dazu immer das richtige Mittel angewandt wird. Die Uebungen im Treffen der Tonschritte sollte der Schüler mit anderem Material vornehmen, das er aus der Gesangstunde oder aus seinen bescheidenen musikalischen Genüssen zur Verfügung behalten hat, seine Uebungsstückchen und besonders seine Etüden soll der Anfänger nicht auswendig lernen, schon deswegen nicht, weil er sich dabei angewöhnt, auf die Tasten oder das Griffbrett zu sehen und damit eine ganz andere Form der Technik erwirbt als die für das Spielen von Noten gebrauchte.

Es ist eine in ihrem inneren Aufbau ganz verschiedene Leistung, wenn die Tasten gesehen werden, als wenn die Augen auf den Noten ruhen. Bei den Streichinstrumenten ist beim Lernen die Gelegenheit, die Bewegungen mit den Augen zu kontrollieren, etwas erschwert, und doch habe ich einmal in einem der berühmtesten Streichquartette, die durch ganz Europa reisen, einen Cellisten beobachtet, dessen Augen unaufhörlich zwischen dem Griffbrett und dem Notenblatt hin und her pendelten. Der Anblick, der etwas ungemein Erheiterndes an sich hatte, regte mich zu fruchtbaren Betrachtungen über die Technik und ihre Aufgaben an.

Wir lernen unsere Bewegungen durch Probieren und kontrollieren dabei die Ausführung mit unseren Sinnesorganen. Wir vergleichen, was wir erreicht haben, mit dem Ziel und können das am bequemsten mit den Augen ausführen. Aber wir besitzen dazu auch in den ausführenden Organen selbst Sinnesorgane, die uns über die Lage der Glieder und den Stand der Bewegungen unterrichten. Selbstverständlich ist es nun eine ganz andere Leistung, ob für die Kontrolle der eine oder der andere Sinn oder beide herangezogen werden. Für die schwierigsten Leistungen der Virtuosen im Konzertsaal werden zur Unterstützung fast immer beide Sinnesorgane ausgenutzt, und viele Pianisten verfolgen ihre Bewegungen fast ängstlich mit den Augen. Sie können das natürlich nur, wenn sie ohne Noten spielen, und wer seine Augen zum Notenlesen braucht und gleichzeitig mit ihnen die Bewegungen kontrollieren will, hat davon keinen Vorteil, sondern kommt nur in eine schwierige Lage. Jener arme Cellist im Streichquartett, ein dicker Biertrinker mit einem hochroten Kopf, ließ diesen an sich schon komisch wirkenden Aufsatz über seinem reichlich gerundeten Leib so lustig hin und her tanzen, daß es nicht möglich war, hinzusehen, ohne abgelenkt zu werden. Die armen Kinder aber, denen die Kopfzappelei zu viel wird und die auch nicht die Gabe haben, die Stelle in den Noten sicher wiederzufinden, suchen all ihr Heil natürlich im Auswendigspielen und lernen dabei wohl ein paar Stückchen abklappern, aber sie erwerben nicht die auf den Muskelsinn gegründete Technik, die immer vorangehen muß und die Grundlage aller Instrumentaltechnik bleibt.

Der Virtuose tut wohl recht daran, daß er das Auge zu Hilfe nimmt, wo die Schwierigkeiten sehr groß werden. Die Sicherheit der Leistungen wächst damit. Aber auch er darf nicht an den Tasten oder dem Griffbrett kleben. Belehrend für die technische Grundlage ist es, daß die Violinkünstler meist unabhängiger von der Augenkontrolle sind als die Cellisten, die die Bequemlichkeit, mit der das Instrument die Augenkontrolle gestattet, dazu verführt hat, sich davon abhängiger zu machen als nötig und auch als gut ist. Denn beim Spiel von Noten muß sich die schlechte Angewohnheit rächen. Freilich ist die Cellotechnik in den höheren Lagen ganz besonders schwierig, aber zu leisten ist sie gewiß auch, ohne das Auge zu Hilfe zu nehmen.

Um zu verhindern, daß die Schüler, statt ihre Technik zu verbessern, auswendig lernen, sollten alle dazu Befähigten angehalten werden, was sie auswendig können, in verschiedener Tonart zu spielen. Dadurch ist alles Auswendigbehalten von Griffen und von Noten zu verhindern. Seine Technik vervollkommnet man nicht durch endloses Wiederholen desselben Materials und am wenigsten durch Auswendigspielen. Man kann in ein Werk dabei immer tiefer eindringen, aber es besteht auch die Gefahr, die den Vorteil wieder aufhebt, daß schließlich nur die Finger arbeiten, das Spiel rein mechanisch abläuft und ein Nutzen überhaupt nicht mehr dabei herausspringt. Die Mechanisierung, die psychologisch wichtigste Seite des Uebungsvorgangs, bedarf aber einer eigenen Betrachtung und soll uns im nächsten Aufsatz beschäftigen.

Heinrich Marschners Chöre.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

(Fortsetzung.)

II. Gesellige Lieder und Festgesänge.

Sie schließen sich den reinen Trinkliedern unmittelbar und ungezwungen an.

A. Für a cappella-Gesang.

29. *Sängers Gruß*, op. 46, No. 4. Lebensvoller Preis des Gesanges.

30. *Brüderschaft*, op. 66, No. 4[1].

31. *Liedesfreiheit*, op. 75, No. 1. Eines der mit Recht berühmtesten Marschnerschen Chorlieder: „Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder", das noch hin und wieder von vernünftigen Leuten gesungen wird. Die Melodienführung ist so schwungvoll und kräftig, wie in Webers allerbesten Werken.

32. *Stiftungsfest*, op. 85, No. 5. Mögen sich die Dirigenten die alles besagende Ueberschrift merken; sie sind sicher, mit diesem Stück ihren Mitgliedern in dem alljährlich wiederkehrenden Fest nichts Fades oder Flaches zu bieten.

33. *Bundeslied*, op. 97. In großem, pathetischem Stil für zwei Männerchöre geschrieben.

34. *Jedem das Seine*, op. 172, No. 2. Ein wunderbar behagliches, gemütliches Stück; Dichtung von Hoffmann v. Fallersleben.

35. *Der Zufriedene*, op. 172, No. 4. Das einfache Goethesche Gedicht ist von Marschner anmutig und schlicht in Töne gegeben.

36. *Johannisnacht auf dem Heidelberger Schlosse*, op. 175, No. 5. Sanfter Feiergesang, beseelt von innigem Naturgefühl und wahrhaft bezaubernder Melodik.

37. *Beym Wechsel des Jahres zu singen*, ohne Opuszahl. Das bisher wohl gänzlich unbekannt gebliebene Stück ist als Anhang in der von Friedrich Kind und Marschner 1825 herausgegebenen „Polyhymnia. Ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges" (in der Hauptsache die Oper „Der Holzdieb" bringend) enthalten. Es ist „nach einer Melodie Mozarts" (diese nicht bestimmbar) für vier Männerstimmen gesetzt.

B. Für Solo, Chor und Instrumentalbegleitung.

38. *Lied aus dem „Festspiel"*, op. 122, No. 5, welches Marschner zur Vermählungsfeier des Kronprinzen Georg von Hannover mit der Prinzessin Marie von Altenburg nach der Dichtung der Engländer Convay und Perclaß komponierte; ein schöner, warmer Festgesang, weit mehr als bloße „Kapellmeistermusik", eine von Kenntnislosen und Oberflächlichen mit besonderer Vorliebe gerade auf unseren Meister angewandte Bezeichnung.

III. Liebe, Frühling und Wanderschaft.

Die drei Begriffe ohne weiteres zu kombinieren, könnte gewagt erscheinen; für unsere spezielle Aufgabe ist dies zweckmäßig. Die zahlreichen Serenaden zählen wir zu den Liebesliedern.

A. Für a cappella-Gesang.

39. *Neue Liebe, neues Leben*, op. 41, No. 4. Im ganzen eignen sich so persönliche Dichtungen, wie diese Goethesche, wenig für Chorgesang; und so war es ein Wagnis von Marschner, diese Form zu wählen, wo Beethoven in unnahbarer Größe dasteht. Unser Gesang ist trotz alledem nicht unbedeutend und durchaus nicht leicht ausführbar, da er vor allem geschulte erste Tenöre verlangt. Die Lage der Stimmen ist durchweg sehr hoch; *b'* wird nicht weniger wie zwölfmal gebracht und ist sechsmal $2^1/_2$ Takte lang, vom *f* zum *pp* abschwellend, zu halten.

40. *Serenade*, op. 41, No. 5. Auch dieser Gesang weist eine konstante hohe Tenorlage auf, so daß es im ganzen den Eindruck macht, als habe Marschner bei diesem seinem e r s t e n Chor-Opus die Leistungsfähigkeit der Männerchöre überschätzt. Das Stück selbst ist sehr melodisch und dankbar.

41. *Serenade*, op. 46, No. 2. Ein seinerzeit ungemein beliebter Männergesang Marschners. Warum nicht noch heute? Melodie und Harmonie lassen wahrlich nichts zu wünschen übrig!
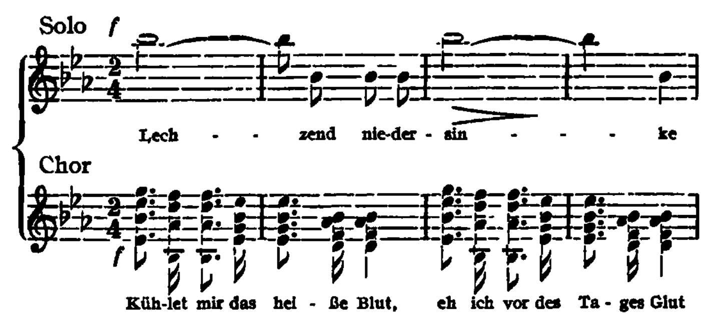
42. *Ständchen*, op. 52, No. 4. Der zärtliche Ton der alten Tiedge-Lyrik ist vorzüglich getroffen, der Wechsel von Moll und Dur ungemein wirksam. Besonders kunstreiche Chormitglieder können mit ihrem Falsett auf dem hohen C sich viermal bewundern lassen.

43. *Kühlung*, op. 52, No. 5. Der kräftige Anfang des Stückes läßt ein Trinklied vermuten; im weiteren Verlaufe

---

[1] Näheres darüber in meiner Abhandlung: „*Heinrich Marschners Balladen*" („Die Musik". Dezember-Hefte 1911).

nimmt es jedoch einen typisch erotischen Charakter an. Sehr merkwürdig ist die fast unvermittelte Wiederholung der letzten Verszeile durch einen hohen Solotenor:
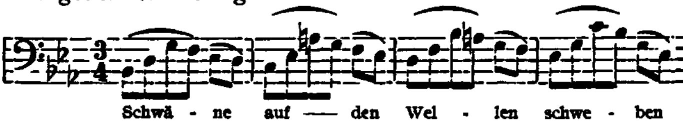


während die Chorstimmen die drei letzten Zeilen kräftig wiederholen und sich erst dann mit dem Solisten vereinigen.

44. *Der Troubadour*, op. 55, No. 3. Einer der wenigen Gesänge Marschners, in dem er auch weibliche Stimmen verwendet; allerdings nicht als Chor-, sondern als Solostimmen. Zwei Soprane und der Männerchor bilden die eigentümliche sechssystemige Partitur, in welcher der Löwenanteil dem ersten Soprane zufällt. Seine zierlichen Koloraturen haben einen fast altertümlichen Charakter und gemahnen an den dieser Künstelei nicht entbehrenden Minnesang, dem Charakter des Stückes entsprechend.

45. *Was kannst du dafür?* op. 66, No. 1. Reizender langsamer Walzer, mit einem Jodler-Refrain.

46. *Der Liebesbund*, op. 66, No. 3. Ein schöner erotischer Gesang, in welchem das Pochen des liebenden Herzens sehr treffend durch achtmal in 16 Takten wiederkehrende hüpfende Sechzehntel ausgedrückt wird.

47. *Liebeswerbung*, op. 85, No. 6. Trotz des alla Polacca-Tempos atmet dieser Chor doch eine schwüle Glut, die im Mittelsatz unaufhaltsam durchbricht und sich besonders in den gedehnten Gängen der zweiten Bässe:
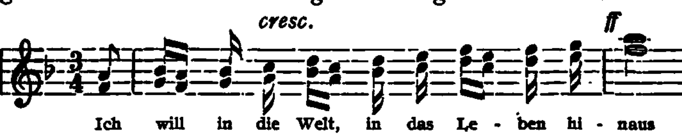


zu erkennen gibt.

48. *Lockvogel*, op. 104, No. 3. Das reizende Rückertsche Gedicht ist eine Art „lyrische Phantasie" (Loewe) mit erotischem Einschlag. Der Tondichter folgt dem deutschen Sprachkünstler ebenso sicher und glücklich, wie es Loewe im „Kleinen Haushalt" und der „Göttin im Putzzimmer" getan.

49. *Frühlingslied*, op. 117, No. 3,
50. *Handwerksbursch*, op. 117, No. 4,
51. *Liebesbund*, op. 117, No. 7;
einfache, schöne Gesänge voll schwärmerischer Fröhlichkeit, wie viele der Weberschen Chöre fast instrumental wirkend, während

52. *Hinaus in die Welt*, op. 117, No. 5, kräftigere Akzente aufweist. In straffem 3/4-Takt, der durch mehrfache Triolenschläge noch markierter hervortritt, schreitet dieses prächtige Wanderlied vorwärts, bald in geteilter, bald in eng zusammengeschlossener Stimmführung und steigert sich am Schluß:



zu fortreißender Kraft. — Sämtliche Stücke, von denen wir dreien an anderer Stelle begegnen, sind von dem trefflichen rheinischen Poeten, Wolfgang Müller von Königswinter, gedichtet; No. 52 ist später noch einmal für eine Singstimme neu komponiert.

53. *Die Erwählte*, op. 139, No. 2. Lebendiger Quartettgesang.

54. *Vorfrühling*, op. 152, No. 1. Entzückendes Liedchen zum Preise des Waldmeisters.

55. *Unsere Zeit*, op. 152, No. 2. „Gemütlich, im Volkston" preist der Gesang die Gegenwart, in der sich noch ganz so gut lieben und trinken läßt, wie ehedem.

56. *Frühlingsnacht*, op. 152, No. 4.

57. *Wiederkehr*, op. 172, No. 1. Inniges Volkslied.

58. *O schöner Frühling, kommst du wieder?* op. 175, No. 2. Einfaches Strophenlied, ohne Besonderheiten.

59. *Ich liebe, was fein ist*, op. 175, No. 3. Ungemein reizvoll ist hier die Verteilung der vier Stimmen durchgeführt, dabei zeigt sich manch schalkhafter Zug, manch komischer Seufzer in dem sich oft wiederholenden Nachsatz: „Und wenn's auch nicht mein ist!"

60. *Morgenständchen*, op. 175, No. 4. Recht innig und ruhig, um die Geliebte nicht zu rauh zu wecken, tönt der Gesang durch die Morgenluft.

61. *Muntrer Bach*, op. 175, No. 6. Ein Maienlied von wunderbarer Feinheit in der Abstufung und Schattierung, das den Jubel erst ganz am Ende voll und laut erklingen läßt.

62. *Lenz und Liebe*, op. 183, No. 1. Zweite Komposition des Textes von No. 49, weit bedeutender und ausgeführter als diese. Auch die „Brüderschaft" und das „Hinaus in die Welt" Wolfgang Müllers (cf. No. 52) hat Marschner zweimal komponiert. (Näheres a. a. O.)

63. *Mädel! Mein Mädel!* op. 183, No. 3 sei lobend erwähnt. Eine nähere Besprechung würde schon Gesagtes nur wiederholen.

64. *Erste Liebe*, op. 194, No. 1. Der Liebende steht Posten vor dem Hause der Liebsten und führt sein Schildwachtamt auf das präziseste durch. Der lebhafte Marschrhythmus verleiht dem Stücke sein eigentümliches Kolorit. Das aufmerksame Auf- und Abschreiten, das Präsentieren und „Wache raus"-Rufen, vor allem aber das „Wer da" ist höchst originell wiedergegeben.

65. *Handwerksburschenlied*, op. 195, No. 1. Wenn dieser Gesang durch einen Neudruck wieder zum Leben erwacht, so wird er sich schnell Freunde erwerben. Im gemächlichen Walzertempo nimmt der Bursche von seinem Liebchen, das ihm ein „schiefes Gesicht" zieht, Abschied; er denkt nicht daran, in den Neckar zu springen, sondern wandert fort in die weite Welt. Fast rührend verhallt am Schluß das „Ade!" im Pianissimo.

66. *Rosenzeit*, op. 195, No. 2. Zweifellos die schönste Komposition unter den mehreren Dutzend der „Tage der Rosen". Der Vortrag ist durchaus nicht leicht, und der Dirigent kann damit zeigen, ob und wie er zu nuancieren versteht.

B. Solo mit Chor und Instrumentalbegleitung.

67. *Notturno*, op. 187, No. 4. Der vierte der Gesänge aus dem Roman „Die Familie Schaller" von Glaser; für Tenorsolo und Männerchor mit Klavierbegleitung.

IV. Bauern- und Zigeunerlieder.

Auch hier wieder eine etwas gemischte Gesellschaft, die sich aber ganz gut untereinander verträgt.

A. Für a cappella-Gesang.

68. *Freude in Ehren*, op. 41, No. 1.
69. *Hans und Verene*, op. 41, No. 2 und
70. *Der Schwarzwälder im Breisgau*, op. 41, No. 3 sind drei vorzügliche, echt volkstümliche Dialektgesänge, von Joh. Peter Hebel gedichtet. Sie verlangen wie die übrigen Stücke dieses Opus (cf. No. 39, 40) sehr hohe und leicht ansprechende erste Tenöre, die speziell bei No. 68 auch das Jodeln geschmackvoll ausführen müssen. Uebrigens sind alle drei von verschiedenem Charakter; das erste fröhlich mit ernsthaft-traurigem Schluß, das zweite treuherzig, das dritte launig und teilweise der Trinksphäre angehörend.

71. *Kirmes-Rutscher*, op. 152, No. 6. Das bekannteste und beste aller Bauern-Chorlieder. Hatte Marschner in den „Vampyr"- und „Heiling"-Szenen zur Genüge gezeigt, daß er in der Schilderung derben Volkslebens Weber nicht allein erreicht, sondern in drastischen Wirkungen sogar übertrifft, so beweist er hier, daß er auch im einfachen a cappella-Chor den Stimmungsgehalt voll und ganz erschöpft. Das ist eine so überströmende Lustigkeit, eine alles so mit sich fortreißende Gewalt des Polka-Rhythmus, daß wir einen Ostade oder Teniers aus dem Rahmen zu treten vermeinen; und dabei ist die dynamische Schattierung der vielen Jauchzer und Jodler so abgewogen, daß das Ganze sich als ein apartestes Stück feinster Kleinkunst darstellt und nur mit Webers köstlichem „Reigen" (für eine Singstimme) zu vergleichen ist.

72. *Madelon*, op. 161. Der „Kirmes-Rutscher" hatte sich schnell so viele „Freunde" erworben, daß Marschner es unternehmen konnte, einen ganz ähnlichen Gesang in größerer Ausdehnung zu schaffen. Der „musikalische Scherz" verlangt durchweg zum Männerchor einen Solotenor, dessen Stimme über der Masse schwebt und den Chor an Fidelität gewissermaßen noch überbietet. Im Gegensatz zu der Polka des „Kirmes-Rutscher" ist „Madelon" ein ziemlich schneller Walzer; gedichtet sind beide Stücke von Marschners Schwager Wohlbrück, dem Librettisten des „Vampyr" und „Templer".

73. *Zigeunerleben*, op. 195, No. 6. (Näheres a. a. O.)

B. Chöre mit Instrumentalbegleitung.

74. *Bauernchor*, op. 80, No. 5. Da der „Hans Heiling" wenigstens überall, nur nicht in Berlin, gegeben wird, so ist es überflüssig, über dieses prächtige Stück (für gemischten Chor) zu sprechen. Jeder kann sich sein Urteil darüber bilden, und es muß gut ausfallen.

75. *Zigeunerchor*, op. 169, No. 12 bildet den Schluß des einstimmigen „orientalischen Liederschatz" von Marschner; in seinem charakteristischen Rhythmus steht es No. 77 gleich und hat vor diesem die kecke Lustigkeit und die (was bisweilen von Wert ist) bei weitem leichtere Ausführbarkeit voraus.

C. Für Solo mit Chor und Instrumentalbegleitung.

76. *Zigeunerlied aus „Ali Baba"*, op. 73, No. 5 und 77. *Zigeunergesang aus „Klänge aus Osten"*, op. 109, No. 1 sind sich sprechend ähnlich. Beide führen die Zigeuner als Propheten vor: in No. 76 wahrsagt eine Frau, in No. 77 ein Mann. Beide Stücke stehen in g moll und im ⁴/₄-Takt, beide haben eine umfangreiche, fast feierliche Instrumentaleinleitung und bei beiden ist endlich der (gemischte) Chor auf einen kurzen Unisono-Refrain beschränkt und (bis auf einen Takt) völlig übereinstimmend gesetzt.

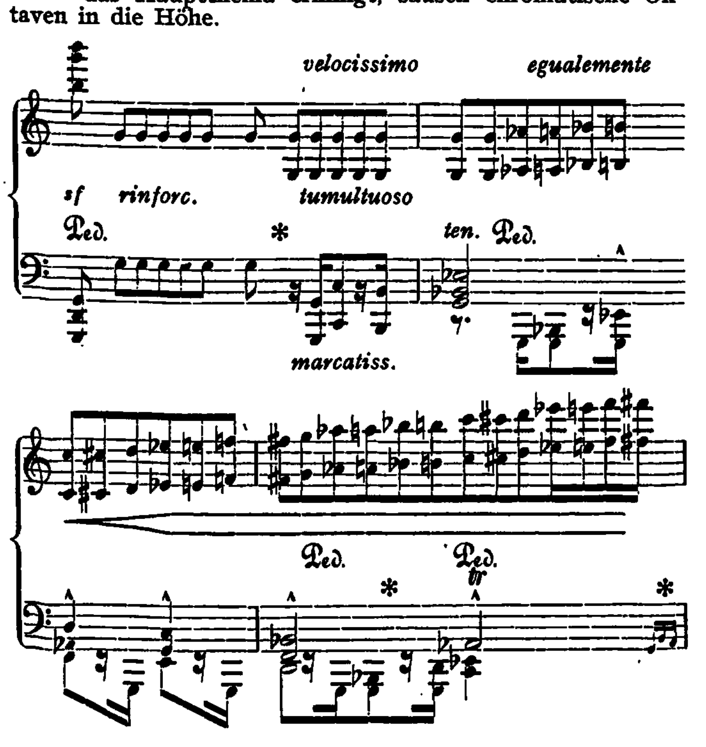
78. *Kirmes*, op. 137, No. 3. Sehr fideles Lied für eine Solostimme und einen Chor, der einen trällernden Refrain bringt, an Bedeutung jedoch mit No. 71 nicht zu vergleichen. Ob das in Täglichsbecks „Deutscher Liederhalle" stehende a cappella-Arrangement von Marschner stammt, ist nicht festzustellen. (Schluß folgt.)

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.[1]
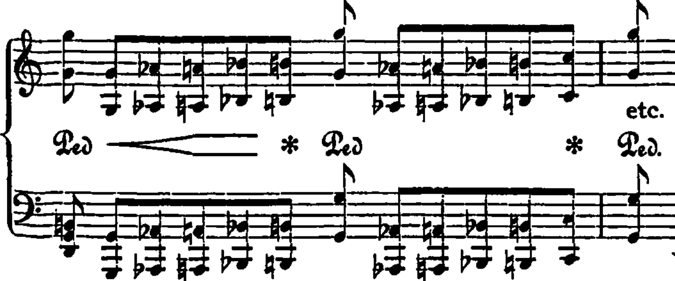
Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)

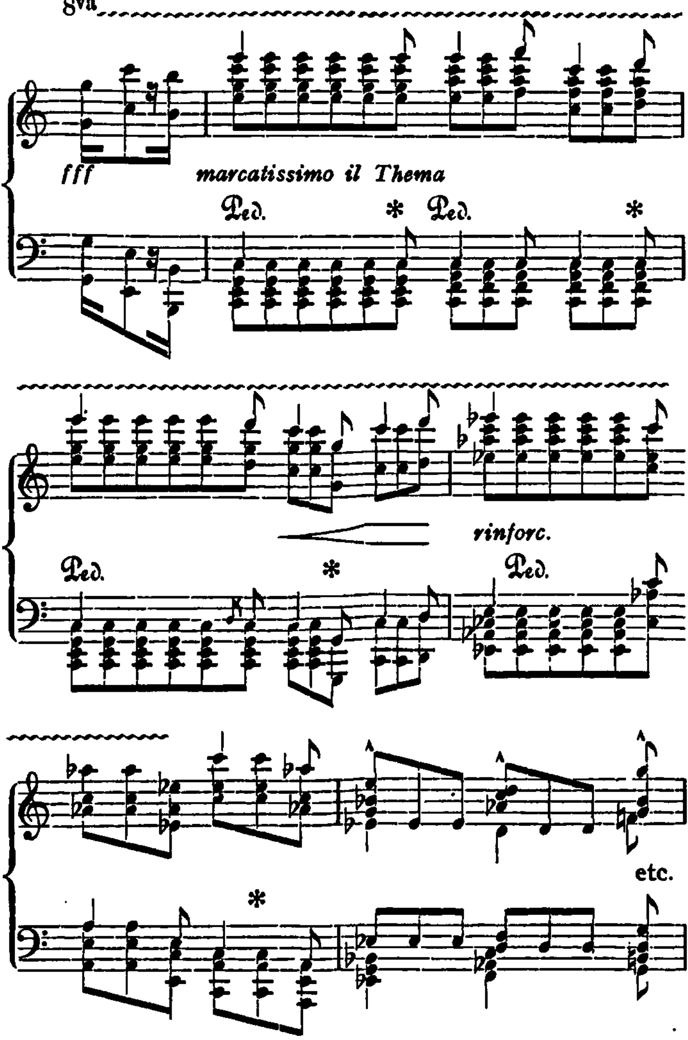
Die Chromatik spielt in dem Werke eine große Rolle. Während im Baß mächtig, wie von Posaunen geblasen, das Hauptthema erklingt, sausen chromatische Oktaven in die Höhe.
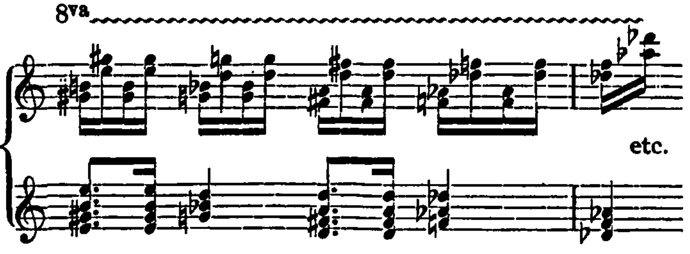


Der Sturm braust über die Heide, wo der Kampf wogt.
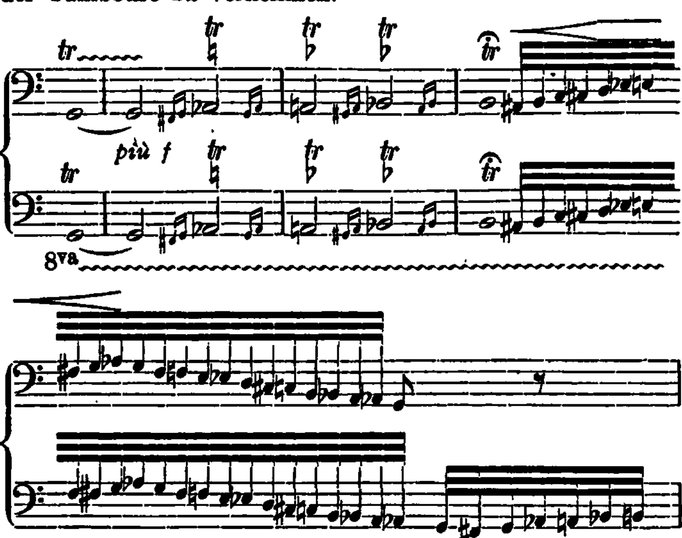


Das Hauptthema erklingt in majestätischer tonaler Steigerung, als verkünde es bereits den Sieg der Unterdrückten. Interessant ist hier die mächtige Setzung des Hauptthemas.



Kühne Akkordfolgen, welche beinahe an die Modulation zum Schluß des Mephisto-Satzes aus der Faust-Symphonie erinnern, zeigen schon, wie Liszt harmonisch seiner Zeit voraus war.



Bei folgender Stelle glauben wir das kriegerische Trommeln der Tamboure zu vernehmen.



Das Werk „Lyon" geht aber nicht triumphal zu Ende. Es ist, als wollte Liszt andeuten, daß die Unterdrückten stets die Enterbten der Gesellschaft bleiben werden.

[1] Wie schon mitgeteilt, war es beim Liszt-Jubiläum nicht möglich, alle Aufsätze und Bilder in dem einen Liszt-Heft zu vereinigen. Wir bringen heute neben dem Artikel und den Fortsetzungen des Album d'un voyageur auch wieder eine Anzahl Bilder, die unsere Leser interessieren werden. *Red.*

Wenn wir nun das ganze Werk überschauen, kommen wir zu dem Resultat, daß es eines der bedeutendsten Jugendwerke Liszts ist, das in Erfindung der Themen, im kolossalen Oktavenspiel, in harmonischen Ueberraschungen und effektvoller Tonmalerei schon so viel des Außerordentlichen bietet, daß sein Verschwinden tief zu beklagen ist.

Auch bietet es vom historischen Standpunkt so viel Interessantes, ein Zeugnis der Sympathien Liszts, des Meisters, in seinen jungen Jahren für Freiheitsideen!

* * *

An Stelle der Komposition „Lyon“ nahm Liszt in den ersten Band der „Années de pélerinage“ das Werk „Orage“ auf. Der Komposition setzte er ein Motto aus dem dritten Gesange von Byrons Dichtung „Ritter Harolds Pilgerfahrt“ voraus:

„Buttwhereoof ye, oh tempests is the guat?
Are you like those within the human breast?
Or da ye find, at length, like eagles, some high nest?

Ich bringe hier die Uebersetzung von Adolf Böttger, welche mit Hinzunahme der diesen Versen vorausgehenden sechs Verse so lautet:

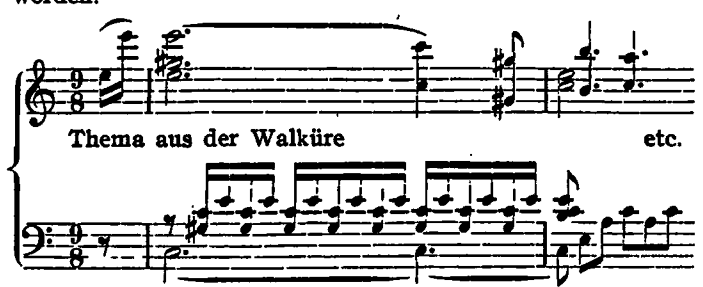
„Fels! Himmel! Sturm und Flut und wildes Leuchten!
Nacht! Wolken! Geist, der mich's genießen macht!
Sind das nicht Dinge, die den Schlaf verscheuchten?
Denn dieser Stimmen Brausen! Wie es kracht!
Das ist der Ton, der schlaflos in mir wacht.
Und der im Schlafe selber nicht entweicht!
Ihr Stürme, sagt, wann endet eure Schlacht?
O, sprecht, ob ihr dem Sturm der Seele gleicht!
Ob ihr den Adlern gleich ein schwindlich Nest erreicht?“

Natürlich steht „Orage“, einer späteren Schaffensperiode Liszts angehörend, künstlerisch über „Lyon“. Schon der Anfang hat etwas Urgewaltiges. Es klingt, als schlüge der Blitz ein, dem von ferne der Donner folgt.

Der Sturm beginnt sich zu erheben.

Es folgt nun das mächtige Hauptthema, dessen Kraft und Energie durch die von unten nach oben stürmenden Oktaven noch erhöht wird.

Eine merkwürdige Aehnlichkeit besteht zwischen dem Hauptthema des „Orage“ und einem Thema der „Walküre“. Doch ist der „Orage“ v o r der „Walküre“ komponiert worden.



In chromatisch folgenden Sextakkorden rast der Sturm weiter. Diese chromatischen Sextakkorde haben in ihrer Wirkung etwas Unheimliches.

Das Hauptthema wird immer drängender, während chromatische Oktavenhänge an uns vorüberstürmen. Die Cadenza ad libitum ist jedenfalls zu spielen, sie gehört organisch zu dem Werke. Diese Stelle ist enorm tonmalerisch.

Mit kühnen Oktaven der beiden Hände schließt das wild geniale Werk.

Mag nun Liszt diese Komposition als Sturm der Seele oder als Sturm der Natur sich gedacht haben, eines ist sicher, daß dieses Werk eine der größten Sturmesphantasien Liszts und ebenbürtig der Gewitter- und Sturmszene aus der „Heiligen Elisabeth“ und dem Wunder (Seesturm) aus „Christus“ ist.

Das zweite Werk der „Impressions et Poesies“, „L e Lac de Wallenstadt“, änderte Liszt insofern, als er den Titel nun „Au lac de Wallenstadt“ nannte und einige Stellen handgerechter, daher leichter machte.

Als Motto setzte er über das Werk einige Verse aus Byrons „Ritter Harolds Pilgerfahrt“ (dritter Gesang, Strophe 85—86):

„Thy contrasted lake
With the wild world I dwell in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.

Die Uebersetzung Böttgers mit Hinzunahme noch einiger Verse Byrons lautet:

„O stiller Lemansee! Wie so verschieden
Bist von der Welt du doch, die ich durchzogen!
Zu tauschen mahnet mich dein süßer Frieden
Der Erde trübe Flut mit diesen Wogen.
Die ruh'gen Segel haben mich entzogen
Dem bitt'ren Kummer, zarten Schwingen gleich.
Dem Sturm des Ozeans war ich gewogen;
Dein Murmeln schmäht, wie eine Schwester weich,
Daß ich in Braus verweilt, an wilden Freuden reich.

Ein frischer, süßer Duft haucht stark und dicht,
Scheint, wenn wir nah'n, aufs Ufer sich zu legen,
Vom Blütenkranz, der dies Gestad umfließt.
Vom Ruder perlt ein leiser Tropfenregen,
Es zirpt des Heimchens Lied dir „Gute Nacht“ entgegen.“

Das Gedicht Byrons gibt die Stimmung des Werkes wunderbar an. Wir fühlen bei dieser Komposition nur Ruhe, Frieden, sehen den blauen Himmel und wie der See im Sonnenschein sich leise bewegt. (Fortsetzung folgt.)

Franz Liszt als Schriftsteller.

Von MAX DENK (München).

WENN Richard Wagners literarisches Lebenswerk heutzutage verhältnismäßig wenig gekannt und verbreitet ist, so mag das seinen Grund zum Teil darin haben, daß sein Inhalt nicht mehr durchaus aktuell berühren kann und nur mehr ein doch nur für den Fachmann in Frage kommendes h i s t o r i s c h e s Interesse erregt, zum Teil aber auch darin, daß es in einem schwer verständlichen und in der Lektüre anstrengenden Stil geschrieben ist, der seine ohnedies schwierigen Gedanken durch eine Dornenhecke komplizierter Perioden in wenig einladender Weise nach außen abschließt. Wenn dagegen die Schriften *Franz Liszts* soviel wie unbekannt geworden sind, so hat das seinen Grund wohl hauptsächlich darin, daß von ihrer Existenz oder ihrem Charakter nur ein sehr geringer Teil von Kunstfreunden eine Ahnung hat, daß man vor allen Dingen von jeher ihnen in dem Schaffen des Meisters eine allzu untergeordnete Bedeutung zumaß. Gewiß hat Liszt aus ganz anderen Motiven zur Feder gegriffen wie sein großer Freund. Gewiß ist seine Arbeit am Schreibtische mit der am Notenpulte weniger innig verbunden als bei Wagner, der, um mit Liszt zu sprechen, „auf systematischem Plane die Stufenleiter eines ganzen Ideenbaues aufführt, welcher die Gesellschaft auf der Basis einer Pyramide zu umfassen strebt, deren Spitze das D r a m a bildet“, also sich gewissermaßen — wenigstens in seinen Hauptwerken — immer nur selbst widerspiegelt. Liszts schriftstellerische Tätigkeit verdankt nicht einer Propaganda für eigene oder fremde Werke ihre Entstehung; sie dient keinem bestimmten Zwecke, sondern ist, wenn sie auch immer schildernd oder kritisierend blieb, mehr als die irgendeiner anderen schriftstellernden künstlerischen Notabilität S e l b s t z w e c k. Aus eben diesem Grunde eröffnet die Betrachtung von Liszts literarischem Nachlaß einen um so charakteristischeren Einblick in die geistigen und seelischen Eigenschaften des großen Künstlers und Menschen, als sich einerseits auch in der Behandlung fremder Materien niemals die eminente schöpferische Kraft verleugnete und andererseits die verschiedenartige Fülle der von Liszt behandelten Themen die Gefahr einer parteilichen Einseitigkeit völlig ausschließt.

Liszts Werke liegen in einer deutschen Gesamtausgabe vor, die, übersetzt von *Lina Ramann*, bei Breitkopf & Härtel 1883 in 6 Bänden erschien. So erfreulich es zunächst erscheinen muß, das ganze literarische Schaffen des Meisters vereinigt zu sehen, so vermochte doch diese Ausgabe eine allgemeinere Verbreitung nicht zu erreichen. Fürs erste aus einem recht prosaischen aber leider auch sehr zu Recht bestehenden Grunde, sie ist zu teuer. Bedenkt man, daß von den zahlreichen Essays und Abhandlungen doch vieles, da es sich mit Tagesereignissen einer vergangenen Zeit befaßt, für das breitere Publikum heutzutage von keinem Interesse mehr sein kann, so erscheint es nicht gerade wunderbar, wenn auch aufrichtige und begeisterte Verehrer von Liszts Kunst zögerten, 43 M. für die broschierte und 53,50 M. für die gebundene Ausgabe zu zahlen. Fürs zweite vermag die d e u t s c h e Darstellung der von Liszt im Originale f r a n z ö s i s c h geschriebenen Werke nicht immer die typischen Uebersetzungsgebrechen zu vermeiden. Damit soll den Uebersetzerinnen — Band I: Friedrich Chopin ist von La Mara, die übrigen Bände, wie schon erwähnt, von Lina Ramann ins Deutsche übertragen, bezw. überarbeitet — kein Vorwurf gemacht sein. Ist es ja auch dem ebenso feinsinnigen wie mit den Intentionen des Meisters vertrauten Dichterkomponisten *Cornelius* seinerzeit nicht gelungen eine Uebersetzung zu schaffen, die dem deutschen Leser einen uneingeschränkten Genuß bereiten könnte. Die Schuld liegt vielmehr in der — wenn man will — n a t i o n a l e n Eigentümlichkeit von Liszts Schreibweise. —



Non multa, sed multum

F. Liszt

Wie genaue Forschungen in neuester Zeit unzweifelhaft ergeben haben, ist Liszt seiner Abstammung nach Deutscher. Nichtsdestoweniger müssen wir Richard Wagner recht geben, wenn er in einem Briefe an Liszt seinen Freund als einen „geborenen Kosmopoliten“ bezeichnet. Bei der starken und frühzeitigen Anregung, die der „Klavierkönig“ von französischer Kultur und ganz besonders vom Pariser Leben empfing, erscheint es nun ganz natürlich, daß die französische Sprache ihm vor allen anderen — er beherrschte auch Italienisch und Deutsch vollkommen — vertraut wurde und zwar so vertraut, daß er sich ihrer als einziges Ausdrucksmedium für seine Gedanken bedienen konnte. So kam es denn, daß er auch in Weimar, von wo aus er sich doch hauptsächlich an das deutsche Publikum wandte, seine Artikel in französischer Sprache schrieb und dann von Cornelius übersetzen ließ. Es ist nun aber eine alte Erfahrung, daß fremdsprachliche Werke sich auch mit dem größten Raffinement oft nur sehr unzulänglich durch eine Uebersetzung wiedergeben lassen und zwar hauptsächlich dann, wenn es sich um Poesie bezw. um Prosa, die sich in Stil und Diktion stark der poetischen Form nähert, handelt, oder wenn das Original ausgesprochen in dem Geiste der nationalen Eigenart abgefaßt ist. Diese letzten beiden Umstände treffen nun gerade bei den Schriften Liszts in hohem Maße ein: sein Sinn für das Koloristische, den wir bei dem Musiker in so unerhörter Kraft entwickelt sehen, kommt auch dem Schriftsteller zugute und hebt seine Ausdrucksweise um so höher über das Niveau einer nüchternen Schulmeisterei empor als sie ja zumeist Dinge von hohem poetischen Gehalte behandelt. So gefällig sich nun aber der Geist der französischen Sprache diesem liebenswürdigen Enthusiasmus gegenüber zeigt, so schwerfällig nehmen sich die leicht beschwingten Metaphern dieser an den französischen Romantikern geschulten Stilistik in deutscher Uebersetzung aus. Wenn daher manchmal der Vorwurf erhoben wird, Liszts Schriften seien allzu überschwänglich und phrasenhaft im Ausdruck, so bedeutet das zwar eine Verkennung von tieferliegenden Umständen, entbehrt aber insofern nicht einer gewissen Berechtigung, als wir eben die spezifisch französische Ausdrucksweise im Gewande der deutschen Spracheigenart als überschwänglich und phrasenhaft zu empfinden geneigt sind. Das um so mehr, als wir in Deutschland auch von der Begeisterung für Jean Paul, dessen Blumensprache mit der der französischen Romantiker eine große Aehnlichkeit hat, stark abgekommen sind.

Zugestanden nun, daß für den deutschen Leser von Liszts Schriften eben durch ihre Eigenart eine schädigende Voraussetzung gegeben ist, zugestanden sogar, daß nach unserem modernen Sprachstilempfinden manches als allzu sehr von der Romantik beeinflußt erscheinen mag: diese sechs Bände bergen in Form und Inhalt so viel Zeitloses, so viel, das noch in unmittelbarer Farbenfrische leuchtet und Dinge berührt, deren Beurteilung auch heute noch als im höchsten Grade interessant anmutet, sie bergen vor allem so viel für Liszts Persönlichkeit und seine Zeit Charakteristisches, daß ihre Verbreitung bezw. die Erleichterung ihrer Verbreitung durch eine Ausscheidung des Unwesentlichen oder Veralteten und eine Reduzierung der teueren Gesamtausgabe zu einem wohlfeileren Auswahlbande angelegentlichst zu wünschen wäre[1]. Wer freilich von dieser Lektüre eine Bereicherung in dem Sinne erwartet, daß er nachher viele Dinge weiß, die er vordem nicht wußte, wer überhaupt eine starke intellektuelle Anregung erwartet, wird diese Werke enttäuscht aus der Hand legen. Das Wissen, das sich der „Hausverstand“ durch eigene Arbeit erringen kann, will Liszt seinem Leser nicht bereiten. Seine Darstellung geht auf die Seele der Dinge und mit der gleichen somnambulen Kraft, mit der er einst als Interpret die Werke der heterogensten Stilperioden in ihrem Entstehungsprozesse nach lebte, sie im Gegensatz zu der sonst üblichen, von außen her an das Werk herantretenden Praxis, von innen heraus mit neuem Leben durchgeistigte, spürt er als Schriftsteller den verborgenen, geheimnisvollen Triebfedern nach, die das Leben und Wirken eines Menschen motivieren, läßt er uns Zusammenhänge erblicken, die den Schlüssel zu manchem scheinbar unlöslichen Problem darbieten. Da dies nun alles in einer eigentümlich leichten, schillernden und gleichsam lächelnden Sprache geschieht, so erscheinen die Wahrheiten, auf die es bei der Betrachtung eines großen und bedeutenden Objektes einzig ankommt, meist als etwas ganz Selbstverständliches und der Leser, der seiner Veranlagung und mehr noch seiner verkrüppelnden Erziehung nach immer geneigt ist, den schalen Aeußerlichkeiten das Hauptgewicht beizumessen, vermißt enttäuscht die Schilderung des Lebenslaufes, Geburtstag und -Ort usw. — Namen und Zahlen, die in Wirklichkeit doch nur Lügen der Vorstellung gegenüber dem über diese ephemeren Erscheinungen erhabenen ewigen Aspekt alles Geschehens sind. In Liszts Art und Weise die Materie zu betrachten pulsiert warmes, großzügiges Leben — sein Leben; denn wenn er an einen Stoff herantritt, so tut er es nicht wie die meisten, die über Musik schreiben, aus äußerlichen Gründen, sondern nur aus der Fülle seines Mitteilungsdranges heraus. Darum sind seine Essays über große zeitgenössische Tondichter von einer vorbildlichen Intensität — Seelenporträts, die auch dem Fremden ein klares und festes Bild von dem geben, wovon andere Biographen aus Unverstand oder Unvermögen schweigen, von der seelischen Eigenart eines Menschen und den Faktoren, die sie eben so und nicht anders werden ließen.

Den Höhepunkt einer solchen schaffenden Seelenanalyse — Liszts Genius machte dieses Paradoxon in der Tat möglich! — bedeutet „Friedrich Chopin“, als I. Band der gesammelten Ausgabe einverleibt. Wie wir schon andeuteten ist dieses Buch, das 1852 in französischer, 1880 in deutscher Sprache erschien, keineswegs eine Biographie im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Es wendet sich, wie Liszts und Chopins Musik, mehr an das Herz als an den Verstand und erzählt soviel wie nichts von dem äußeren Lebenslaufe des seltsamen Polen, dafür um so mehr von der komplizierten Art seiner Veranlagung. Es ist bewunderungswürdig, wie die starke Natur Liszts sich mit der gebrechlichen, totgeweihten Eigenart Chopins dermaßen zu identifizieren vermag, daß ihr kein, wenn auch noch so verborgener Winkel von dessen schatten-dunklem Seelenlabyrinth verborgen bleibt und daß das ganze Buch von dem Dufte süßer, ahnungsvoller Schwermut ganz durchtränkt erscheint. Daß Liszt dabei keinen Augenblick in eine bloße, haltlose Gefühlsseligkeit verfällt, sondern



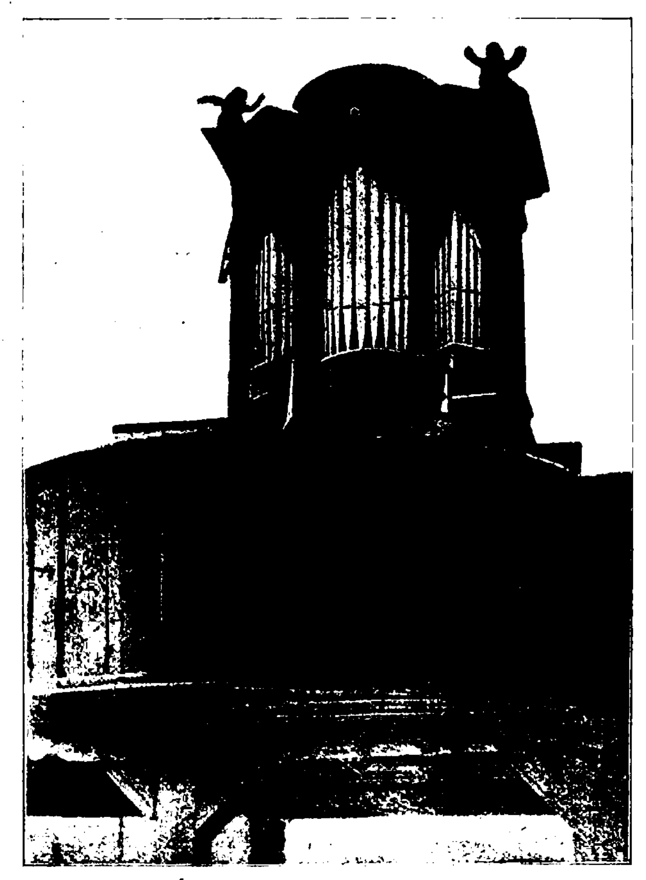
Liszt-Portrait mit Widmung an E. Lassen.

[1] Der Verlag der Gesamtausgabe wollte diesem Bedürfnis auch mit einer Volksausgabe Rechnung tragen. Sie umfaßt den Umfang von zwei Doppelbänden zum Preise von 6 Mk., gebunden 8 Mk. Red.

überall fest aber unbemerkt den Stoff in straffer Disposition beherrscht, läßt den Ausspruch Lamartines als nicht übertrieben erscheinen, der nach der Prüfung von Liszts ersten schriftstellerischen Versuchen äußerte: „Ich halte es für ein Verbrechen, wenn Liszt sich nicht ausschließlich diesem Fache widmet!" — Außer dieser größeren Monographie schrieb Liszt in ähnlicher Weise, wenn auch dem Objekt entsprechend durchaus in anderer „Stimmung" — ein Beweis für das instinktive und untrügliche Stilgefühl, das ja auch den Tondichter Liszt in so hohem Grade auszeichnet! — über Schumann (1855), über Berlioz und seine Harald-Symphonie und über Richard Wagner. Die letzteren Essays, die im III. Bande der gesammelten Werke enthalten sind, verdienen vor allem erwähnt und — gelesen zu werden. In ihnen spricht ein Künstler, der wie kein anderer dazu berufen war, über Wagnersche Werke (Tannhäuser, Lohengrin, Holländer, Rheingold) mit einer Klarheit und einem Verständnisse, wie sie nur eine wirkliche Kongenialität hervorrufen konnte und wie sie leider, so groß inzwischen auch die Wagner-Literatur geworden ist, bis jetzt fast einzig in ihrer Art dasteht.

Neben diesen Arbeiten, in denen sich Liszts schriftstellerische Meisterschaft insonderheit imponierend kundgibt, nimmt Band 6, „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", eine nicht minder wichtige Stellung ein als er einerseits ein literarisches Supplement zu den „Ungarischen Rhapsodien", anderseits ein wichtiger Beitrag zur Volkskunde des Zigeunertums ist. Dieses Buch (1859 in Frankreich, 1861 übersetzt von Peter Cornelius in Deutschland) ist wie alle Schriften Liszts, durchweg im leichten Plaudertone des populären Essays gehalten, so daß man die intensive Arbeit und das außergewöhnliche Wissen, das in ihm steckt, beim flüchtigen Lesen kaum gewahrt. Inhaltlich enthält es insofern Neues, als Liszt, wie schon der Titel besagt, in ihm den Gedanken vertritt, daß die sogenannte „ungarische" Musik nicht magyarischen, sondern zigeunerischen Ursprunges sei und, obzwar sie in Ungarn vornehmlich eine Heim- und Pflegestätte gefunden hätte, doch keineswegs als ungarische Nationalmusik deklariert werden könne. Wenngleich übrigens Liszt diesen Standpunkt in einer keineswegs rigorosen Art und Weise aufrecht erhielt, erregten seine Ausführungen doch bei dem extrem-chauvinistischen Charakter des ungarischen Volkes einen Sturm von Entrüstung, was Liszt weder beabsichtigt noch auch erwartet hatte und worauf er nur mit der ihm eigenen milden Toleranz reagierte, wenngleich nach den neuesten Forschungen das Recht auf seiner Seite zu suchen ist. Nach dem Zeugnis des Sanskritforschers *Bühler*, der aus eigener Erfahrung berichtet, daß die den Zigeunern am nächsten verwandten indischen Völker, die Darden und Kafirs, nicht nur leidenschaftliche Musik- und Tanzfreunde sind, sondern daß auch die heute noch an indischen Fürstenhöfen vorgetragenen Melodien genau den ungarischen Csardas gleichen, scheint jeder Zweifel an der wahren Heimat der „ungarischen" Musik ausgeschlossen. — Von den übrigen Schriften Liszts, die später unter folgenden Sammeltiteln vereinigt wurden: 1. Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst (aus der Pariser Zeit und von der ersten italienischen Reise); 2. Dramaturgische Blätter: a) Essays über musikalische Bühnenwerke und -Fragen, Komponisten und Darsteller; b) Richard Wagner; 3. Aus den Annalen des Fortschritts, konzert- und kammermusikalische Essays; 4. Streifzüge, kritische, polemische und zeithistorische Essays (die letzten drei Sammlungen aus der Weimarer Zeit), verdankt vieles seine Entstehung Tagesereignissen von geringer Bedeutung und ist infolgedessen naturgemäß für den modernen Leser von keinem großen Interesse. Was Liszt dagegen, wohl unter dem Einflusse persönlicher Beobachtungen und Erfahrungen, 1835 in den „Essays" über die „Stellung der Künstler" sagt, verdient auch heute noch vielen ins Stammbuch geschrieben zu werden: Künstlern, welche die ihrem Stande seit Jahrhunderten anhangende Geringschätzung der „Gesellschaft" als etwas einfach Gegebenes hinnehmen, Parvenüs und ähnlichen Geldjunkern, die sich subtilste und sublimste Aeußerungen eines schaffenden und nachschaffenden Menschengehirns zu flüchtigem Genusse kaufen wollen! Auch über K i r c h e n m u s i k enthalten die „Essays" kühne und große Gedanken. Die kritischen und polemischen Studien Liszts endlich zeichnen sich durch ihre vornehme Zurückhaltung, ihr mildes Maßhalten und ihre sachliche Ruhe aus. Nur ein einziges Mal ergreift Liszt die Feder zu einer persönlichen Abwehr und zwar in dem „Brief über das Dirigieren", den er 1853 nach dem Karlsruher Musikfest schrieb. Er hatte nämlich bei diesem von ihm geleiteten Musikfeste nicht nur durch die Zusammenstellung seines Programmes — es enthielt neben Werken bekannter Meister die damals noch viel umstrittene IX. Symphonie Beethovens, Bruchstücke aus Wagners Opern und Berlioz' „Romeo und Julia" — sondern vor allem auch durch seine neue Art des Dirigierens, indem er entgegen aller Tradition das Gewicht des Einzeltaktes in das Gewicht der Periode und der musikalischen Phrase verlegte und Tempo, Phrasierung und Akzent symphonischer Werke bis zur dramatischen Sprache steigerte, die heftigsten Angriffe der Presse auf sich herabbeschworen. In der genannten Abwehrschrift verteidigt er nun in ebenso sachlicher wie energischer Weise seinen Standpunkt, der in dem Satze gipfelt: „Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte" und der so eigentlich die von *Hans v. Bülow* alsbald bis zur letzten Konsequenz weiterentwickelte, von Liszt und Wagner inaugurierte m o d e r n e D i r e k t i o n s t e c h n i k aufs treffendste gegenüber der alten, metronomischen Taktschlägerei charakterisiert.

Aus dieser kurzen summarischen Uebersicht mag man immerhin ersehen, wie lesenswert diese Werke oder wenigstens ein großer Teil von ihnen nicht nur für den Musiker, sondern in ebenso hohem Grade für jeden Kunst- oder Literaturfreund sind. Wer vor allem die überaus liebenswerte P e r s ö n l i c h k e i t Liszts kennen lernen will, für den ist es unerläßlich sich seiner literarischen Werke als Supplements zu dem aus den Kompositionen gewonnenen Eindrucke zu bedienen. Es wäre, wie schon erwähnt, zu diesem Zwecke nun aber wünschenswert, eine geschickte Auswahl aus der Gesamtausgabe zu treffen — etwa in dem Sinne, wie es *Eduard Reuß* in der Sammlung der „Bücher der Weisheit und Schönheit" mit Liszts B r i e f e n getan hat, die doch um vieles weniger anregend und charakteristisch sind, zumal viele von ihnen stilistisch die Eile erkennen lassen, mit welcher der mit Arbeit aller Art überhäufte Tondichter sie schrieb, weswegen wir auch hier von einer Einreihung derselben in Liszts literarisches Schaffen abzusehen für gut hielten.



Die uralte Orgel in der Dorfkirche zu Doborjan, auf der Liszt seine ersten Musikübungen machte. (Die Orgel hat vier Register, von denen eines verstummt ist.)

Friedrich der Große und die Musik.

Ein Gedenkblatt zu seinem 200. Geburtstag.

Von Hofkapellmeister AUGUST RICHARD (Heilbronn).

Es gibt wohl nicht zuviel Persönlichkeiten in der deutschen Geschichte, die sich einer so allgemeinen Popularität im besten Sinne des Wortes rühmen dürfen, wie *König Friedrich II. von Preußen*, der „alte Fritz". Mit Recht hat man deshalb überall die Wiederkehr seines 200. G e b u r t s t a g e s a m 24. J a n u a r 1912 festlich begangen. In Schulfeiern, Festreden, Zeitungsaufsätzen, in historisch-wissenschaftlichen Abhandlungen u. dergl. mehr sind seine ruhmreiche Taten als Staatsmann, Politiker und Feldherr, seine unvergänglichen Verdienste um den jungen preußischen Staat und vieles Aehnliche ausführlich besprochen und eingehend erörtert worden. Ob dabei nicht zu wenig auf des Königs r e i n m e n s c h l i c h e P e r s ö n l i c h k e i t, entkleidet von dem Purpur des Gottesgnadentums, ein flüchtiger Lichtstrahl ge-



Liszt-Denkmal in Oedenburg.

fallen ist? Auf diese so überaus eigenartig-fesselnde Persönlichkeit, die einerseits naturgemäß ganz in den engen Anschauungen und starren Banden ihrer Zeit befangen, doch anderseits mit dem Feuerblick des echten Genies weit hinaus in eine neue Zeit schaut?

In diesem seltsamen Zwiespalt sind auch die herzlichen und innigen Beziehungen Friedrichs des Großen zur Tonkunst von ganz besonderem Interesse für den Musiker: bietet doch die Pflege der Tonkunst am preußischen Hof unter seiner Regierung ebenso lehrreiche Einblicke in das damalige allgemeine Kultur- und Geistesleben, wie des Königs eigene tiefe Neigung für die Musik einen nicht unwesentlichen, nicht unwichtigen Teil seines ganzen Charakters bildet.

Schon von früher Jugend an ein eifriger und leidenschaftlicher Freund und Verehrer der Tonkunst hatte er sich bereits als Kronprinz auf seinem Schloß Rheinsberg ein kleines, aber nur aus hervorragend guten Kräften bestehendes Orchester zusammengestellt, das er natürlich bei seiner Thronbesteigung mit sich nach Berlin nahm. Hatte in früheren Jahren sein Vater aus Sparsamkeit die ganze Oper in Berlin aufgelöst, so rief sie jetzt der junge König alsogleich wieder ins Leben zurück und räumte der Musik überhaupt einen großen bevorzugten Platz in seinem eigenen täglichen, wie im höfischen Leben ein.

Mit großem Geschick und seltenem Scharfblick verstand er es, eine ganze Reihe sehr bedeutender Musiker an seinen Hof zu ziehen, deren Namen auch heute noch nicht vergessen sind: als Kapellmeister Karl Heinrich Graun, als Konzertmeister dessen älteren Bruder Johann Gottlieb Graun und die beiden Brüder Benda, als Cembalisten Johann Sebastian Bachs hochbegabten Sohn, Philipp Emanuel Bach, als Flötisten den berühmtesten Meister dieses Instruments Johann Joachim Quantz. Im Orchester solch treffliche Künstler, auf der Bühne berühmte italienische Sänger und Sängerinnen, auch die gefeierte Tänzerin Barbarina darf dabei nicht unerwähnt bleiben, und dazu noch das lebhafte persönliche Interesse des Königs an seinem Theater, so konnte es nicht ausbleiben, daß die Oper sich bald — zumal nach der Eröffnung des neuen Theaters im Jahre 1742 — zu bedeutender künstlerischer Höhe entwickelte. So sehr der König auch die italienische Gesangkunst liebte, so wenig konnte er an den italienischen Komponisten jener Zeit Gefallen finden und zog ihnen die Werke eines Graun und Hasse vor. Diesen selbst, einen damals bekannten Komponisten, und seine fast noch bekanntere Frau, die Sängerin Faustina, von Dresden weg für seinen Hof zu gewinnen gelang ihm jedoch trotz wiederholter Versuche zu seinem größten Verdrusse nicht.

Bei den Opernvorstellungen selbst entfaltete sich stets „ein glänzendes Bild höfischen Lebens. Die Vorstellungen begannen um sechs Uhr. In der Mitte des Parterres, dicht hinter dem Orchester stand der Lehnstuhl des Königs, dahinter waren zwei Reihen Sessel für die männlichen Mitglieder des Hofes aufgestellt. Das übrige Parterre, meist von Offizieren bevölkert, stand. Die Königin und die Prinzessinnen saßen in den Mittellogen. Die Parterrelogen waren für durchreisende Fremde, der erste und zweite Rang für die Beamtenschaft, der dritte für die bürgerlichen Kreise reserviert. Im Orchester saßen der Kapell- und Konzertmeister mit weißen Allongeperücken und roten Mänteln. Auf dem Proszenium zu beiden Seiten der Bühne standen zwei Gardegrenadiere, Gewehr bei Fuß. Alles erschien in Gala. Wenn der König eintrat, empfing ihn ein Tusch aus der Prosceniumsloge des dritten Ranges, das Publikum erhob sich, der König grüßte das Publikum, setzte sich und der hinter seinem Stuhl stehende Intendant gab dem Kapellmeister das Zeichen zum Beginn der Vorstellung. Mit dem ersten Akkord setzte sich das Publikum". (Richard Batka: „Geschichte der Musik", Verlag Carl Grüninger in Stuttgart.) Die damals aufgeführten Opern sind natürlich längst der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen, aber für den in der preußischen Tradition so vielfach herrschenden alten Zopf ist es überaus bezeichnend, daß dieses äußerliche Zeremoniell sich in vielen Stücken bei den sogen. Galavorstellungen bis auf den heutigen Tag noch erhalten hat.

Die Blütezeit der Oper in Berlin fand durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges ein jähes, vorschnelles Ende und leider konnte sich diese Bühne auch späterhin nicht mehr zu ihrer einstigen Bedeutung erheben. Graun war inzwischen gestorben, Orchester und Solisten zum großen Teil in alle Winde zerstreut, des Königs einst so lebhaftes Interesse für sein Theater war in den Kriegsjahren wesentlich erkaltet, seine früher so vollen, offenen Taschen standen leer. Dazu kam ferner, daß sein etwas gar zu einseitiger musikalischer Geschmack von dem großen Publikum bald nicht mehr geteilt, mit der Zeit sogar so heftig öffentlich angegriffen wurde, daß sich Friedrich durch ein Gesetz jede Kritik über seine Oper verbieten mußte, damit war freilich zugleich der Niedergang dieses einst so berühmten Instituts bestätigt, sein Ende besiegelt. —

Friedrich II. würde wohl kaum mit solcher Achtung, mit solcher Liebe in der Musikgeschichte genannt werden, wenn er sich außer der Pflege seiner Oper in solch prächtig glanzvollen Theatervorstellungen keine andere Verdienste um die Tonkunst erworben hätte: die weit wichtigere und wertvollere Betätigung seiner musikalischen Neigung liegt aber in der liebevollen Pflege der Musik überhaupt, der Kammermusik im besonderen, der der König in den späteren Jahren nun mit ganzer Seele sich zuwendet. Eine durch und durch musikalische Natur entsagt er mit der einsichtsvollen Reife des älteren Mannes mehr und mehr allem hohlen äußerlichen Schein und gewinnt dafür die wahre Innerlichkeit und Tiefe seiner unendlich reichen, hochbegabten Persönlichkeit.

Eine Fülle der verschiedenartigsten Züge, von denen hier nur einige wenige wiedergegeben werden können, malen sein musikalisches Charakterbild in den helleuchtendsten Farben.

Für ihn, der sich selbst den „ersten Diener des Staates" genannt hat, ist es überaus bezeichnend, daß er gar bald lernt in der Kunst nicht mehr wie früher ein dienendes Mittel zur Entfaltung höfischen Prunkes zu sehen, sondern daß ihm die Musik immer mehr zum Herzensbedürfnis des täglichen Lebens ward. Die Flöte ist auf allen Wegen seine treue Begleiterin. Während der schweren Zeiten des Krieges vertraut er ihr in stillen Stunden seine bangen Sorgen und heimlichen Hoffnungen an, vor schwerwiegenden Entschlüssen sucht er im Flötenspiel die Herrschaft über sich selbst und die Ruhe klarer Gedanken zu gewinnen, und wie in sein Leid so stimmt auch in seine Freude die Flöte mit tiefstem Ausdruck ein. In früheren Zeiten schon und später immer häufiger wird, zumal in dem Schlosse Sanssouci bei Potsdam gar eifrig musiziert; die vornehme Hausmusik, die Kammermusik findet dort eine Stätte edelster Pflege. Ein alter, Chodowiecki zugeschriebener Stich, der Friedrich im Kreise seiner Künstler Flöte blasend zeigt, ist eines der bekanntesten Bilder des Königs, in gleicher Weise charakteristisch für ihn wie für das musikalische Leben um ihn. (Siehe S. 201.)

Einer besonderen Erwähnung bedarf ein Besuch *Johann Sebastian Bachs* bei Friedrich dem Großen im Jahre 1747. Auf eine durch Phil. Emanuel übermittelte höchst schmeichelhafte und ehrenvolle Einladung des Königs hin machte sich Johann Sebastian trotz seiner 62 Jahre und seiner keineswegs günstigen Gesundheit auf den Weg nach Potsdam. Dort wurde er sogleich mit großer Auszeichnung empfangen. „Der König geruhte," wie eine damalige Zeitungsnachricht meldet, „unverweilt in höchsteigener Person dem Kapellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuge ausführen sollte. Es geschah dies von gemeldetem Kapellmeister so glücklich, daß nicht nur Seine Majestät das allergnädigste Wohlgefallen darüber zu zeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in höchste Verwunderung gesetzt



Pariser Karikatur vom Jahr 1854.
Gottschalk, Prudent, Liszt, Henri und Jacques Hertz.

wurden.... Andern Abends trugen Seine Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuge von sechs Stimmen auf, die er zu Höchstderoselben Vergnügen ebenso geschickt wie das vorigemal bewerkstelligte." Mit Aufmerksamkeiten und Ehren aller Art vom König überhäuft kehrte Bach nach Haus zurück; zum Dank dafür wollte er ihm ein großes Fugenwerk widmen, allein seine immer mehr abnehmende Sehkraft und bald darauf sein Tod verhinderten dessen Vollendung.

Es ist sehr wohl zu verstehen, daß Friedrich der Große bei seiner Liebe zur Tonkunst und seinem häufigen Verkehr mit den bedeutendsten Tonkünstlern seiner Zeit auch eine große persönliche Hochachtung vor dem Musiker, vor dem Musikerstand als solchem überhaupt, gewinnen mußte. Gewiß waren allerdings nach außen hin, dem Namen nach, die Mitglieder seiner Kapelle nicht viel mehr als bessere Diener und Lakaien. Während diese für die Musiker keineswegs angenehme, geradezu unwürdige Zustände aber in Oesterreich noch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblich waren — man denke nur an Joseph Haydn —, so schuf König Friedrich II. von Preußen den in seinen Diensten stehenden Musikern mit bewußter Absicht eine Art Sonderstellung; sie wurden entgegen der damals üblichen Gepflogenheit häufig auch zum persönlichen näheren Verkehr mit dem Monarchen herangezogen und erfreuten sich zahlreicher Gunst- und Gnadenbeweise.

Ein ganz besonders vertrautes Verhältnis herrschte zwischen Friedrich dem Großen, dem Kapellmeister Graun und dem Flötisten Quantz. Graun schätzte der König als Künstler und als Menschen sehr hoch, viel zu hoch nach unserem heutigen Urteil. Mit ihm und Quantz besprach er eingehend alle wichtige künstlerische Tagesfragen und suchte durch ihren Unterricht sein musikalisches Wissen zu bereichern und zu ergänzen. Gelegentlich, wie z. B. bei dem Schäferspiel „Galatea", verbanden sie sich sogar alle drei zu gemeinsamer Arbeit. Auch einige von Friedrich dem Großen selbst gedichtete Kantatentexte setzte Graun in Musik. — Quantz war bekanntlich des Königs Flötenlehrer. Als solcher bezog er das für die damalige Zeit sehr beträchtliche Gehalt von 2000 Talern und erhielt noch außerdem ein ansehnliches Honorar für jede Flötenkomposition. Kein Wunder also, daß Quantz nicht weniger als 300 Konzerte und über 200 andere Stücke für Flöte geschrieben hat.

Besondere künstlerische Bedeutung kann dieser Vielschreiberei natürlich nicht beizumessen sein, jedenfalls war Quantz ein weitaus besserer Flötist als Komponist. Und das gleiche gilt auch für Friedrich den Großen selbst! Während sein Flötenspiel allenthalben gelobt und hoch über dem Durchschnitt stehend gepriesen wird, bewegen sich seine Kompositionen trotz einiger gelungener individueller Züge doch im allgemeinen in der üblichen, der damaligen Zeit geläufigen Schablone. Er selbst hat sich wohl auch dieser Erkenntnis nicht verschlossen, denn zu seinen Lebzeiten ist von seinen zahlreichen Kompositionen nie eine Note gedruckt worden und nur sehr selten konnte er sich dazu entschließen, eines oder das andere von seinen Werken in einer Abschrift zu verschenken. Er komponierte nicht für die Oeffentlichkeit, sondern lediglich zu seiner und einiger weniger Freunde Vergnügen; ob und wieviel davon nun von Graun oder Quantz „zurecht gemacht" wurde, kann uns heutzutage eigentlich nicht mehr besonders interessieren. Viel wichtiger und bedeutsamer ist dagegen die Tatsache, daß er überhaupt das Bedürfnis hatte, so gut es eben ging, sein innerstes Seelenleben in Tönen auszusprechen, daß wir in seinen Kompositionen den Versuch eines musikalischen Niederschlags seiner reichen und vielseitigen Persönlichkeit erblicken können.

Die Musik durchzog und durchglühte des großen Königs Sinn und Wesen, einem guten Genius vergleichbar verklärte sie sein Leben und stets blieb er ihr auch dafür in treuer Anhänglichkeit dankbar zugetan. Jahrzehntelang erhob die Musik mit der Philosophie und Poesie in schönem schwesterlichem Bund das stille Schloß Sanssouci zu einer der hervorragendsten und würdigsten Pflegestätten edelster Geisteskultur — wer wollte nicht auch für diese Großtat dem alten Fritz seinen bewundernden Dank huldigend zu Füßen legen!

Fridericianischer Humor.

Anekdoten, gesammelt von AXEL DELMAR.

DIE Mara war unglücklich verheiratet, ihr Mann beredete sie sogar, ihr glänzendes Engagement in Berlin aufzugeben. Sie tat es, wie sie alles tat, worauf ihr Mann bestand. Der König schlug das Gesuch in sehr unsanften Ausdrücken ab. Verdruß und Sorge, immer neue, brennende Leidenschaft für den nicht einmal getreuen Mann und endlich eine unglückliche Niederkunft mit einem toten Kinde, warfen die Mara aufs Krankenlager. Sie erholte sich nur langsam; der Arzt riet ihr, die böhmischen Bäder zu gebrauchen. Sie suchte um Erlaubnis nach. Der König entschied: Freienwalde ist auch gut! Er wußte wohl, war sie über die Grenze, so kam sie nicht wieder. Sie berief sich auf ihren Vorbehalt, als sie in des Königs Dienste getreten, nach Italien zu gehen. Da entschied denn der König: Die Mara mag gehen, Er aber bleibt. Es war vorauszusehen, daß sie ohne ihn nicht ging. Wiederhergestellt sang sie nur um so rührender; das ganze Publikum nahm teil an ihrer unseligen Lage; der König ebenfalls und er bewies sich gnädig. Bei seiner Entscheidung blieb es jedoch. Erbittert, voll nagenden Grolls versuchte sie es nun auf eine andere Weise. Der Großfürst, nachheriger Kaiser Paul von Rußland, kam an den Hof; eine große Oper gehörte unter die glänzenden Feste, die ihm der König gab; die Mara hatte die erste Rolle. Am Morgen des Tages, wo die Vorstellung angesetzt war, meldete sie sich krank. Der König ließ sie warnen, sie blieb krank; die Vorstellung hätte unterbleiben müssen, und eine andere Unterhaltung für den Abend anstellen, war nicht mehr Zeit. Zwei Stunden vor Anfang der Oper erschien ein Wagen, umgeben von acht Dragonern, vor ihrer Wohnung. Ein schnurrbärtiger Hauptmann trat ins Zimmer. Madame, ich muß Sie lebendig oder tot ins Opernhaus liefern. —

Sie sehen, ich liege im Bette. —

Wenn's nicht anders ist, so nehme ich Sie samt dem Bette. —

Da half kein Bitten, kein Widerstreben. Sie mußte aufstehen und sich ankleiden. Nun bot ihr der Hauptmann höflich den Arm, setzte sich zu ihr und lieferte sie in der Operngarderobe ab. Unter heißen Tränen ließ sie sich schmücken. Ihre erste Szene kam. Sie trat heraus, sang matt und schwach. — Alles nur, wie es in der Partie vorgeschrieben war, ebenso in den folgenden Szenen. Aber der fremde Fürst, meinte sie, müsse auch erfahren, was sie vermöchte, und so bot sie in ihrer letzten Arie vor dem Finale der Oper, ja erst in den letzten Takten bei der Hauptfermate, alle ihre Kunst und Kraft zu einer weit ausgeführten Cadenza auf, dergleichen noch niemand gehört haben wollte. Sie schloß die Cadenza mit einem so lange ausdauernden, vom leisesten bis zum stärksten, vom langsamsten bis zum schnellsten Wechsel der beiden Töne gesteigerten, in gleichem Verhältnis wieder abnehmenden und endlich ersterbenden Triller, daß der Zuhörer neben dem Entzücken zugleich die Angst fühlte, es möchte ihr die Brust zersprengen. Der Großfürst selbst stand auf und applaudierte, zur Loge herausgebeugt; das gedrängt gefüllte Haus folgte seinem Beispiel mit donnerndem Jubel. Sie hatten beide ihren Willen durchgesetzt, Friedrich und die Mara.

* * *

Der König kehrte von Schlesien zurück und ließ sogleich seinen Graun rufen. —

Graun, spiel' Er mir doch den Anfang seines ersten Rezitativs im Tod Jesu vor. —

Graun tat es.

Grade so, grade so, ich habe mich nicht verhört. —

Graun wußte nicht, was der König meinte.

Ich will Ihm sagen, Graun, da habe ich in Breslau ein Abendlied singen hören, wovon jeder Vers wie sein Rezitativ anfängt, das Lied heißt: Der gold'nen Sonne Lauf und Pracht! Sieht Er, da habe ich Ihn auf einem musikalischen Diebstahl ertappt. Aber lasse Er es nur gut sein, es macht Ihm Ehre, mit einem frommen Liederkomponisten auf einen Gedanken gestoßen zu sein. —

Graun konnte diesen Vorfall lange nicht vergessen, er ließ sich die ihm bekannte Melodie aus Schlesien schicken und fand, daß der König vollkommen recht gehört hatte. Er erzählte den Vorfall Quanz und dieser fragte, ob er die Stelle umändern wolle. — Ewig nicht! sprach Graun, sie ist mir der teuerste Beweis von dem Gedächtnis und dem Beifall meines Königs.

* * *

Graun wurde von Friedrich dem Großen nach Italien geschickt, um tüchtige Sänger und Sängerinnen für das Theater anzuwerben. Als er sich in dieser Angelegenheit in Neapel befand, und eines Tages von einem dort etablierten deutschen Bankier zu einem Konzerte eingeladen war, erzählte ihm dieser, daß ein Italiener von der Partie sein würde, der die Gewohnheit hätte, sich bei jeder Gelegenheit über ausländische Sänger, besonders über die deutschen, aufzuhalten. Er wünsche, daß der Mann mal für sein böses Maul bezahlt werde. Während des Konzertes sah sich der Italiener nach jemandem um, mit dem er ein Duett singen könnte. Der Bankier wies ihn an Graun, der nach einer kleinen Weigerung seine Stimme übernahm. Graun sang anfangs seine Stimme ganz simpel weg, ohne solche, wo er voranging, mit andern Manieren als den vorgeschriebenen, auszuzieren, und wo er nachfolgte, andere als die seines Vorgängers aufs pünktlichste nachzuahmen. Als aber der erste Teil wiederholt war, ermangelte er nicht, kleine Satz- und Singmanieren mit einzumengen, und der Italiener, der sie nachahmen wollte, fing an zu stolpern. Graun fuhr fort die natürliche Annehmlichkeit seines Gesanges

durch Hilfe der Kunst zu erhöhen und der immer mehr und mehr in Verlegenheit geratene Italiener sah sich genötigt, seinem Gegner das Feld zu räumen. Er bat die Gesellschaft um Vergebung, daß er seine Stimme aufgebe, und behauptete, daß sein Kontrasänger ein Teufel sein müsse, mit dem er es nicht aushalten könne.

Kein Teufel, versetzte der Bankier, er ist ein Deutscher!

Was, ein Deutscher! —

Ja, ein Deutscher, und zwar der Kapellmeister des Königs von Preußen. —

Ja, das hätte man mir vorher sagen sollen. Ich habe wohl öfters die Geschicklichkeit der deutschen Sänger in Zweifel gezogen, aber niemals die des Königl. preußischen Kapellmeisters.

* * *

Der Flötist Quantz war ein vertrauter Freund des damaligen Schauspieldirektors Schindler und nach dessen Tode blieb er auch der Hausfreund der Witwe. Nach und nach wurde diese Freundschaft inniger; die Witwe wünschte aus dem Freunde einen Gatten zu machen; dies zeigte sich in ihrem ganzen Benehmen, Quantz dachte aber nicht im entferntesten daran. — Einst war Quantz bei seiner Freundin, als sie anfing, über heftiges Kopfweh zu klagen, dann über Seitenstechen. Sie warf sich endlich aufs Bett und das Uebel schien so überhandnehmen zu wollen, daß Quantz eilig zu einem Arzte schickte. Dieser erschien, erklärte den Zustand der Kranken für sehr bedenklich, verschrieb etwas und entfernte sich. Jetzt wünschte die Witwe, eine fromme katholische Christin, nichts sehnlicher, als von einem Priester ihres Glaubens noch vor ihrem nahen Tode die letzte Oelung zu erhalten. Der Priester wurde gerufen und erschien. Quantz vergoß am Bette seiner sterbenden Freundin bittere Tränen und diese sprach schluchzend in gebrochenen Worten: wie sie nichts mehr wünsche, als den Namen einer ihm angetrauten Frau mit in das Grab nehmen zu können.— Quantz war in der weichen Stimmung seines Herzens zu allem bereit, und der katholische Geistliche eilte, unter so dringenden Umständen, bei Hofe die Erlaubnis nachzusuchen, Quantz und die Witwe Schindlers ohne Weitläufigkeit zusammenzugeben. Die Erlaubnis war in Zeit von einer Stunde erwirkt und die Trauung erfolgte. — Kaum hatte sich der Geistliche entfernt, so sprang die Sterbende lustig vom Bette, umarmte ihren neuen Gatten unter Lachen, herzte und küßte ihn und bat ihn um Verzeihung über ihre glücklich gelungene List. Quantz war vor Ueberraschung wie versteinert; er wußte nicht, wie er so schnell in einen Ehemann hatte verwandelt werden können.

* * *

Kirnberger war mehrere Jahre lang die Geißel der Berliner Musiker, besonders Quantzens, mit dem er in beständiger Fehde lebte, weil er ihn beständig neckte; so wie er jeden anzapfte, der musikalische Verdienste besaß, er mochte es machen, wie er wollte. Er war mit Quantz immer in Fehde wegen kontrapunktischer Angelegenheiten, worin doch Quantz gewiß sein Meister war. Bei Gelegenheit der Flötenduette, welche Quantz drucken ließ, brach diese Fehde mit noch größerer Bitterkeit aus. Quantz hatte vorher, freilich mit Recht, immer behauptet, die zwei Stimmen eines Duetts müßten so eingerichtet sein, daß das Gehör keine dritte Stimme oder keinen Baß verlange. Nun ging Kirnberger von Haus zu Haus und sagte jedermann, Quantzens Duette wären ohne hinzugefügten Baß ganz unausstehlich. Quantz ereiferte sich und ging so weit, daß er an Kirnberger schrieb und einen Trumpf darauf setzte, wenn Kirnberger nicht innerhalb zwei Monaten zu allen sechs Duetten einen Baß setzte, der sich ungezwungen dazu schickte, und das Ohr mehr befriedigte, als wenn die beiden Stimmen allein gespielt würden, wobei er die ersten Musiker Berlins zu Richtern anzunehmen sich erbot. Kirnberger mochte nun freilich wohl einige Schwierigkeiten finden, dies ganz so auszuführen, wie es verlangt ward; wie es denn überhaupt nicht immer seine Sache war, das besser zu machen, was er tadelte. Indessen hatte er ausgekundschaftet, daß Sonntags Quantz in einer gewissen Kirche seine Andacht halten wollte. Er ging in die Kirche, bat sich von dem Organisten, der von der Sache nichts wußte, die Orgel aus, und spielte während der Kommunion auf zwei Manualen ein kurzes Adagio aus Quantzens Duetten mit einem Basse auf dem Pedale. Quantz kam darüber ganz außer sich und ward vor Aerger beinahe krank. Jeder Mensch von unverdorbener moralischer Empfindung muß fühlen, wie hämisch es war, des guten Mannes Andacht auf diese Art zu stören, der aber freilich auch nicht hätte so schwach sein sollen, sich diese Sache so übermäßig zu Herzen zu nehmen.

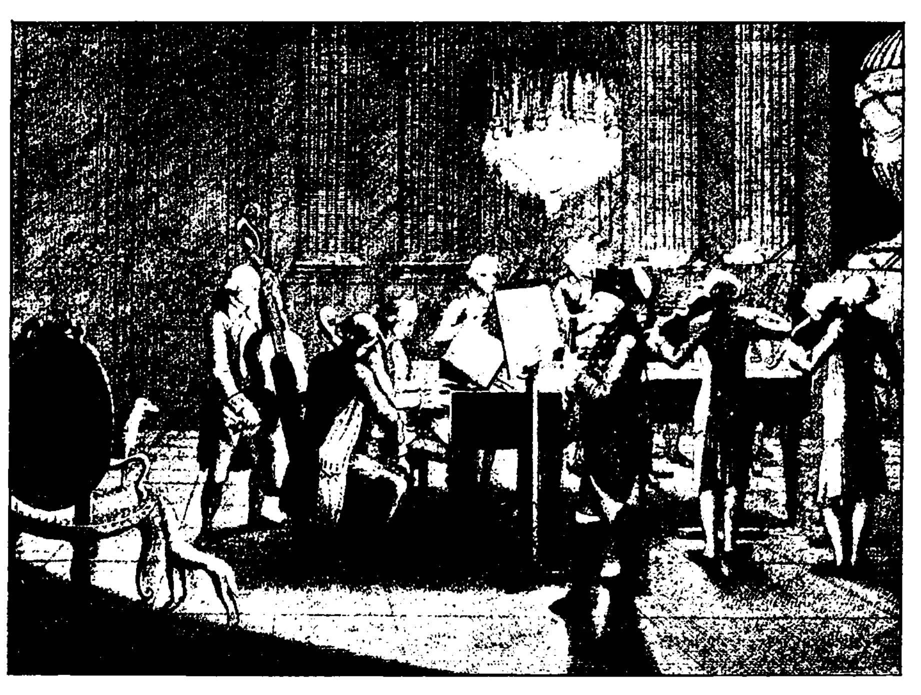
* * *

Vor dem Siebenjährigen Kriege blies der König öfter im Kammerkonzerte eines seiner Soli. Als der König einst ein neues Solo zum erstenmal spielte, waren in einem Satze, der in der Transposition einigemal vorkam, sehr merklich durchgehende Quinten. Quantz, dessen musikalische Orthodoxie nicht sehr tolerant war, schnaubte sich die Nase und räusperte sich einigemal, und Bach, etwas feiner, aber auch in solchen Sachen nicht sehr nachgebend, ließ bei dem Akkompagnement auf dem Pianoforte die Quinten sehr deutlich hören. Die andern schlugen die Augen nieder. Der König sagte nichts, untersuchte sein Solo und fand bald die Stellen. Er zeigte sie nach einigen Tagen Franz Benda unter vier Augen und fragte ihn, ob der Satz wirklich fehlerhaft sei. Dieser bejahte es. Der König änderte darauf die Stellung mit Beihilfe von Benda und setzte hinzu: Wir müssen doch Quantzen keinen Katarrh zuziehen.

* * *

In den vierziger Jahren, als der König noch am lebhaftesten war, hatte er von Quantz eine neue Flöte bekommen. Sie schien ihm nicht recht zu gefallen, und nachdem er einigemal darauf gespielt hatte, sagte er zu Quantz, die Flöte sei nicht recht rein. — Das hieß Quantz von der Seite angreifen, wo er am empfindlichsten war. Quantz ärgerte sich innerlich, aber verteidigte die Flöte. Der König schien zufrieden zu sein, aber den folgenden Tag erneuerte er die Klage. Quantz nahm dem Könige die Flöte aus der Hand, spielte selbst darauf und versicherte, die Flöte gebe alle Töne rein an. Der König behauptete, selbst von Quantz gespielt, sei sie unrein. Dies war mehr als Quantz vertragen konnte. Er kam außer Fassung, es entstand ein kleiner Wortwechsel, und Quantz sagte endlich mit Heftigkeit: Wenn ein großer Herr es vertragen könnte, die Wahrheit zu hören, so würden Ew. Majestät gleich wissen, daß es nicht an der Flöte liegt, und woran es liegt. Der König trat ein paar Schritte zurück und sagte etwas heftig: Wie? Was? ich sollte die Wahrheit nicht vertragen können! Sage Er, was wahr ist. Quantz sagte ganz trocken und verdrießlich: Ich habe Ew. Majestät mehrmals gebeten, Sie möchten die Flöte, nachdem Sie gespielt haben, nicht in die Hand sondern auf den Tisch legen. Sie tun aber jenes doch und die Flöte klingt unrein, weil sie ungleich erwärmt wird, nicht weil sie an sich unrein ist. Der König sehr pikiert, antwortete: Es ist nicht wahr! und kehrte sich um.

Der König spielte die folgenden Tage auf einer andern Flöte, sah aber Quantz nicht an und sprach kein Wort mit ihm. Quantz hingegen gab dem König kein Bravo! So ging es ungefähr acht Tage. Da kam der König beim Anfange des Konzertes auf Quantz zu und sagte mit freundlicher Miene: Mein lieber Quantz, ich habe die Flöte seit acht Tagen auf verschiedene Art untersucht, und habe nun gefunden, daß Er recht hat. Ich werde die Flöte nicht mehr in der Hand warm werden lassen.



Flötenkonzert Friedrichs des Großen. (Nach einem alten Stich, angeblich von Chodowiecki.)

* * *

Der böse Takt.

Der König, ein recht guter Flötenspieler und großer Freund jedweder Musik, hat, nach der Schätzung von Franz Benda, seinem häufigen Akkompagneur, in seinem Leben über 50 000 Konzerte auf der Flöte geblasen. Dabei wurde ihm das Spiel in späteren Jahren nicht ganz leicht. Er hatte, was die Musiker „üblen Ansatz" nannten und verlor beim Blasen sehr viel Wind. War ihm auch dieser Fehler seiner Kunstfertigkeit bekannt, so kam ihm ein anderer, weit peinlicherer, selten zum Bewußtsein. Er war dem Takte gegenüber ein wahrer Despot! Seine Begleiter auf dem Flügel, oft auch die Kammermusiker, denen die Ehre zuteil wurde, mit ihm ein größeres Konzert zu spielen, litten unter dieser Despotie und fanden weder den Mut noch ein Mittel, dem König eine Unterordnung unter das Elementargesetz der Musik beizubringen. Nur von einem litt der König eine leise Führung zum bekömmlichen Einhalten des leidigen Taktes.

Der berühmte Quantz durfte mit dem Kopfe hie und da die führende Flöte von ihrer Eigenmächtigkeit ableiten oder gar durch besonderen Anschlag auf dem Flügel der Melodie zu ihrem Rechte verhelfen. Fehlte Quantz, und der König verspürte Neigung zum Musizieren, so gerieten die herbeibefohlenen Akkompagneure oft in die größte Verlegenheit, da dieser Fehler des königlichen Flötisten allmählich recht ruchbar geworden war.

So traf es sich einmal in Leipzig, daß der König ein Abendstündchen vermusizieren wollte und nach Begleitung Umschau halten ließ, da Quantz im Winterquartiere nicht zu finden war. Es wurde der damalige Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, der brave Schneider, zum König gerufen. Der gemütliche Sachse nahm am Flügel Platz, der König legte ihm den bezifferten Baß vor und fing, ohne viele Umstände zu machen, sofort mit seinem Spiele an. Was Schneider fürchtete, trat zu bald nur ein: der König verfiel in einen phantastischen Takt. Der Mann am Flügel wußte vor Verlegenheit bald nicht mehr, wo er war und getraute sich nicht, die wahre Ursache anzugeben. Der Angstschweiß trat ihm auf die Stirn, als der König sogar ihm die Schuld zuzuschieben schien und auffällig den Takt mit dem Fuße trat. Ohne ein Wort zu sagen, brach der König plötzlich das Spiel ab und kehrte zum Eingang des Konzertstückes zurück, aber es ging noch schlechter als zuvor. Schneider konnte sich dem despotischen Solospieler nicht anschließen und schaute den König schließlich mit großen verdutzten Augen an.

„Was macht Er denn da?" fuhr ihn Friedrich an, „warum begleitet Er nicht, wie es sich gehört?"

Schneider, der keine Note versehen und auch nach Möglichkeit nachgegeben hatte, fühlte sich in seiner Künstlerehre sehr gekränkt und erwiderte demütig: „Keruhen Majestät noch einmal anzufangen, der Baß is sie schlecht beziffert."

Etwas unwillig, aber doch von der Lust, das Konzert zu Ende zu spielen ganz beherrscht, setzte der König zum dritten Male die Flöte an und führte nun das Konzert nach seiner Meinung tadellos und trefflich akkompagniert zu Ende.

Erfreut trat der König hinter Schneiders Stuhl und wollte ihm eben einen Lobspruch zuteil werden lassen, als er bemerkte, daß der Organist ein leeres Notenblatt an Stelle des Musikstückes vor sich liegen hatte.

Friedrich sah ihn erstaunt an und fragte, ob er das ganze Konzert aus dem Kopfe gespielt hätte. In aller Demut versetzte der Akkompagneur: „Euer Majestät, so gings sie am besten."

Der König ärgerte sich über den Stich und entließ den Musikanten mit der schmeichelhaften Anerkennung: „Gescheit ist Er, aber ebenso grob."

Am nächsten Tage erhielt Schneider eine beträchtliche Geldsumme in einem Umschlag aus leerem Notenpapier zugeschickt.

* * *

Im letzten Schlesischen Kriege brachte der König auch eine Nacht in Bolkenhain zu und schritt in der niedrigen Parterrestube seines Quartiers nach seiner Gewohnheit auf der Flöte phantasierend, langsam auf und ab. So oft er am Fenster vorbeikam, bemerkte er einen Schatten, der gleichsam in der Mauer zu verschwinden schien. Der König fühlte sich geniert und riß nach einer besonders gelungenen Passage ganz plötzlich das Fenster auf. Draußen stand, sehr sorgsam gegen die Mauer gedrückt, der Schulmeister in festlichem Staate mit gefalteten Händen und blickte seinen König zu Tode erschrocken an. Auf die barsche Frage des Königs, was er hier rumzugaffen habe, stotterte der arme Teufel, daß er ein so großer Liebhaber der edlen Frau Musica wäre und sich extra in seinen Staat geworfen habe, um dem König heimlich zuzuhören.

Friedrich lächelte über diesen ängstlichen Musikfreund und öffnete nun beide Fensterflügel, damit der Alte besser zuhören könnte. Er befahl auch, daß er vor dem Fenster stehen bleiben sollte, um, wie der König sagte, besser sehen zu können, wie's gemacht wird.

Das Schulmeisterlein hat in seinem Leben weder gute Musik noch jemals so freundliche Worte von einer höheren Person zu hören bekommen und stand in Verzückung vor dem Fenster, ohne sich zu rühren, den Hut in der Hand und zeitweise mit offenem Munde.

Als endlich der höchlich amüsierte König das Instrument von den Lippen nahm und das Fenster mit einem Scherzwort schloß, rief der Alte durch die letzte schmale Spalte dem hohen Musikanten noch zu: „Nee, Majestät, das hätte ich Ihnen wirklich nicht zugetraut."

Der König erzählte später, daß ihm dieses übereilte Lob des biedern Schulmeisterleins als die vollkommenste Schmeichelei erschienen wäre.

* * *

Ein Intermezzosänger zu Potsdam vor dem Siebenjährigen Kriege pflegte auf dem Theater sehr häufig auffallende Gebärden und Bewegungen gewisser bekannter Personen nachzumachen, die von niemand unerkannt blieben.

Völlig wie Benda! Völlig wie Quantz! usw. rief das Publikum meist sofort. Den König belustigten diese nachgemachten Bewegungen sehr. Aber ehe er's sich versah, kam die Reihe auch an ihn selbst. Der Sänger hatte bemerkt, daß wenn der König vor dem Schloß zu Pferde gestiegen war, er seinen Leuten, die noch nicht wußten, wohin es gehen sollte, zurief: Nach Sanssouci! und dazu allemal hastig das Schnupftuch aus der Tasche zog. In einem Intermezzo brachte es die Rolle dieses Sängers mit sich, auf einem hölzernen Schaukelpferde zu erscheinen. Kaum war er aufgestiegen, so riß er schnell das Schnupftuch aus der Tasche, daß die Zipfel weit auseinanderflogen (gerade so wie es der König machte) und rief in deutscher Sprache: Nach Sanssouci!

Der König mußte selbst über den Schäker lachen, und dachte nicht daran, es ihm auf irgendeine Art entgelten zu lassen.

* * *

Der König ließ alle seine Konzertzimmer ganz austäfeln, weil in solchen mit Holz getäfelten Zimmern die Musik am besten klingt.

Merkwürdig ist es, daß er zugleich in alle Konzertzimmer seiner Schlösser auch Gemälde hängen ließ. Er wollte zwei Sinne zugleich vergnügen.

Edmund Singer †.

EINE Trauerkunde haben wir heute mitzuteilen: unser Memoirenschreiber *Edmund Singer* ist am 23. Januar gestorben. Er war freilich über 81 Jahre alt und doch kommt sein Tod überraschend. Denn seine geistige Frische ließ Gedanken daran gar nicht aufkommen. Und dann war Professor Singer ein gesunder Mensch. Nur kurze Zeit hat ihn das Krankenlager an sich gefesselt, er ist nach einem bewegten, ruhmvollen langen Leben dahingegangen infolge der Krankheit, von der es keine Heilung gibt: dem Alter. Noch kurz vor seinem Tode vermochte er es, den musikalischen Dingen das regste Interesse entgegenzubringen. Da wurde über die Fortsetzungen der Memoiren gesprochen, er gab seine Wünsche für die Anordnung zu erkennen, las im Bette Korrekturen, ja schrieb fleißig an seinen Erinnerungen weiter. Die Spannkraft seines lebhaften Geistes war ganz außerordentlich, man glaubte einen 50-Jährigen vor sich zu haben, keinen, der das biblische Alter längst überschritten hatte. Seine Rede floß dahin ohne Stocken, nur hier und da unterbrochen, wenn die Atemnot kam, unter der allein er in den letzten Tagen zu leiden hatte, so daß er „gerade hinausweinen möchte", wie er ausrief. — Die Memoiren Singers sind für die „N. M.-Z." ein besonderer Anziehungspunkt geworden und hatten rasch das Interesse weitester Kreise gewonnen. Wir betrauern in dem Verstorbenen denn auch nicht bloß den großen Künstler, sondern den hervorragenden Mitarbeiter, den Menschen, den Freund. Eine Plauderstunde mit Singer wurde zu interessanten Erlebnissen. Er hat die große Zeit, den Kampf um die neudeutsche Musik, mitgemacht, und sein fortschrittlicher Sinn hat sich im Alter nicht verleugnet. Er folgte, wenn auch nicht mit unbedingter Zustimmung, so doch mit Verständnis und größtem Interesse den modernsten Bestrebungen in der Musik, Richard Strauß war es hier vor allem, der ihm nahe stand, obgleich er durchaus nicht in allem mit ihm ging. (Ein Ausspruch aus seiner Krankheitszeit, den er tat, um sich und den andern über die Situation hinwegzuhelfen, sei hier wiedergegeben: „Ich blase nun doch ein Instrument, das Richard Strauß noch nicht in seinem Orchester hat: ich blase Trübsal.") Bei ihm, dem 81-Jährigen, der so manchen Jüngeren beschämte, fand man die Früchte des Verkehrs mit großen Männern, der den Horizont weitet, der das wahrhaft Bedeutende auch in der extremen Form erkennen läßt. Und was für Männer hatte Singer gekannt, welche Freundschaften verbanden ihn! Da leuchtet uns zuerst der Name des Einzigen, Franz Liszt, entgegen. Wagner

lud ihn ein, bei der Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses sein Konzertmeister zu sein; und wie eigenartig berührte es, wenn er so von Chopin, Bülow, Cornelius, Meyerbeer usw. usw. erzählte, gleichsam als wenn man sie sprechen hörte. Ja, Singer hat viel erfahren und wußte viel, sehr viel. Nun ist er als einer der letzten Ueberlebenden auch dahingegangen. Von den drei ältesten Mitgliedern des Neu-Weimar-Vereins (siehe 31. Jahrgang), Singer, Coßmann, Bronsart, lebt heute nur noch der ehemalige Intendant. Coßmann starb 1910, 88 Jahre alt.

Ueber seinen Lebenslauf brauchen wir gerade unsern Lesern nichts zu berichten. Wir haben das Glück, ihn in der feingeschliffenen Form der Memoiren von ihm selber zu hören. Edmund Singer war am 10. April 1830 in Tata (Totis) in Ungarn, als Sohn eines Kaufmanns geboren. Mit Josef Joachim zusammen erhielt er den ersten Schulunterricht, 10jährig feierte der kleine Edmund den ersten Triumph in Pest. Am Wiener Konservatorium erhielt er die weitere Ausbildung, dann folgten Lehr- und Wanderjahre: Paris, Pest, Dresden, Leipzig (Gewandhauskonzert, das seinen Geigerruhm in der musikalischen Welt begründete) sind die Hauptetappen, bis ihn Liszt als Nachfolger Joachims mit 24 Jahren als Konzertmeister nach Weimar berief; 1861 ging Singer in gleicher Eigenschaft nach Stuttgart, dem er bis zu seinem Tode treu geblieben ist. Hier hat er Bedeutendes gewirkt, nicht zuletzt auf dem Gebiete der Kammermusik, deren Meisterwerke in Stuttgart so gut wie unbekannt waren. 50 Jahre war er Geigenlehrer am Kgl. Konservatorium und bis zu seinem Tode im Amte, 30 Jahre Vorsitzender des von ihm gegründeten Tonkünstlervereins, dessen Ehrenpräsident er nach seinem Rücktritte wurde. Schwabens Hauptstadt wird den Namen Edmund Singer an besonderer Stelle in seiner musikalischen Geschichte eintragen. Nun ist der unsagbar schöne Ton der Singerschen Geige, der bis in die letzte Zeit im Heim des Künstlers erklang, für immer verstummt. Eine große Zahl von berühmten und namhaften Geigern trauert heute um ihren Lehrer und Meister. Doch weit darüber hinaus die musikalische Welt um den Künstler, der neben Josef Joachim zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört hatte, einer großen klassischen Zeit des Geigenspiels.



EDMUND SINGER †.
(Nach einem früheren Stich.)

* * *

Die Beisetzungsfeierlichkeiten fanden unter Beteiligung des ganzen musikalischen Stuttgart statt. Vertreter des Kgl. Konservatoriums für Musik, in dessen Namen *Max Pauer* am Sarge sprach, der Hofkapelle, des Tonkünstlervereins, der ehemaligen Schüler (u. a. war der Sohn des Dichters Herwegh aus Paris gekommen, um dem von allen verehrten Lehrer und väterlichen Freund die letzte Ehre zu erweisen), die Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung" und andere mehr legten mit längeren oder kürzeren Ansprachen Kränze nieder. Der Konservatoriumschor sang den Abschiedsgruß, Bläser der Hofkapelle spielten einen Choral und Leonhard May, der im Namen der Schüler gesprochen hatte, spielte Singers Bearbeitung des Schumannschen Schlummerliedes mit Orgelbegleitung, während der Sarg versank, um den Flammen übergeben zu werden. Die sterblichen Ueberreste sind zu Asche geworden, aber der Name Edmund Singer wird in der Musikgeschichte bleiben.

* * *

Zur Notiz. Edmund Singers Memoiren werden fortgesetzt; aus seinem Nachlasse sind uns Manuskripte in größerer Zahl in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt worden.

Redaktion der „N. M.-Z."

Edmund Singer als Geigenkomponist.

WELCH ein reiches Lebenswerk bedeutet in der Musikwelt der Name *Edmund Singer*! Welch ein inhaltvolles, vielbewegtes Künstlerleben breitet sich da vor unsern Augen aus! Fünfzig Jahre sind es vor kurzem gewesen, daß Professor Singer als Lehrer am K. Konservatorium zu Stuttgart tätig war und doch liegt schon vor dieser Zeit sein erfolgreiches Wirken als Konzertmeister an der Weimarer Hofkapelle. Seine Arbeit als Künstler sowie auf dem Gebiet des Unterrichts ist schon längst gebührend in der Welt anerkannt. Seine mit M. Seifriz herausgegebene große theoretisch-praktische Violinschule, die Früchte einer unermüdeten pädagogischen Tätigkeit dem Schüler darreichend, hat schon Tausenden die Bahn geebnet in die höheren Regionen des Geigenspiels; hat sie doch schon die siebte Auflage erlebt. Seine „täglichen Uebungen" sind um ihres großen praktischen Wertes willen in der ganzen Welt verbreitet. Wer sich aber für den hochbegabten Künstler lebhafter interessiert, wird auch noch nach anderen Produkten seines Geistes, nach Erzeugnissen mehr persönlicher Art fragen. Und nachdem durch seine den Lesern gebotenen Lebenserinnerungen das persönliche Interesse für ihn ohne Zweifel noch geweckt worden ist, wird es ihnen gewiß willkommen sein, auch über E. Singers eigene Kompositionen Näheres zu erfahren. Wenn fast jeder bedeutendere reproduzierende Künstler den Drang in sich fühlt, auch Eigenes zu schaffen, so kann man es bei aller Bescheidenheit, mit der er sich über seine Werke aussprach, auch Edmund Singer nicht verübeln, wenn er neben so vielen andern auch sich in die Reihe der komponierenden Künstler stellte mit einem: „anch' io sono pittore". Daß zu eigenen Schöpfungen die technischen Bedingungen bei ihm in hohem Maße vorhanden waren, das hat er durch allerlei Bearbeitungen fremder Werke von Bach, Händel, Mozart, Chopin, Schumann u. a. (man erinnere sich nur an die bei Wilh. Hansen erschienene prächtige „Sammlung klassischer und moderner Tonstücke" und die fünf Nocturnes von J. Field) glänzend bewiesen. Ein Meisterstück dieser Art ist seine Bearbeitung des Lisztschen Klavierstücks „Au bord d'une source" für drei Violinen, mit dem Liszt am Morgen seines Geburtstags vor der Türe seines Schlafgemachs, von einem jugendlichen Künstlertrio gespielt, überrascht wurde. „Ich danke Ihnen für diese geniale Künstlergabe", war Liszts Antwort darauf. Noch mit einem andern Werk dieses Tondichters hat Singer seine glückliche Hand in derartigen Bearbeitungen bewiesen: „La capricciosa, valse caprice d'après Fr. Liszt pour Violon avec piano" (Verlag von Fr. Kistner). Auch ein von R. Wagner komponiertes Albumblatt für Klaviersolo (Frau Betty Schott — der Gattin des bekannten Mainzer Verlegers — gewidmet) hat Singer für Klavier und Violine bearbeitet und zu einem Konzertstück umgeschaffen, das in dieser Gestalt viel klarer und ansprechender wirkt, als das Original. Zwei Duos, die Singer zusammen mit H. Bülow komponiert hat, über „Tannhäuser", sowie über die ungarische Nationaloper „Ilka" seien hier noch erwähnt.

Von der freien Verarbeitung fremder Motive in „Paraphrasen" und „Fantasien" ist es dann nur noch ein kleiner Schritt, wenn der Künstler sich gedrungen fühlte, nun auch ganz Eigenes, persönlich Empfundenes in Tönen auszusprechen. Und das Organ, mit dem er der Mitwelt sein innerstes Empfinden offenbaren wollte, war seine geliebte Geige. Auf dem Feld, auf dem er sich so vollkommen sicher und heimisch fühlte, hat er auch komponiert, für seine Geige; er besaß keinen andern Ehrgeiz, als dankbare Werke für sein Instrument zu schaffen. Darum sind auch alle seine Kompositionen diesem Instrument so schön auf den Leib geschnitten. Wenn wir diese Schöpfungen nach Form und Inhalt ins Auge fassen, so offenbart sich darin ein kluges Maßhalten, auch wenn wir nach der Zahl seiner Werke fragen. Unverkennbar spürt man seinen Tondichtungen den starken Einfluß der deutschen Klassiker an, wozu dann noch eine persönliche Vorliebe für Robert Schumann kam. So vermählt sich in seinen Kompositionen mit dem edlen Maß im Ausdruck und der klassischen Form häufig ein romantischer Inhalt und in allen tritt ein ausgeprägter Sinn für melodischen Fluß und für Klangschönheit zutage. Stand für ihn in früheren Jahren das rein virtuose, technische Element seiner Kunst noch im Vordergrund, so hat er mit dem Eintritt in den Weimarer Wirkungskreis eine neue, dem Rein-Musikalischen zugewandte Richtung gewonnen, und so wenig er sich von extremen Strömungen beeinflussen ließ, so ist ihm doch hier erst recht der Sinn für das geistige Element der Musik aufgegangen und hat der Umgang mit Liszt und den ihm verwandten Geistern seine musikalische Entwicklung bedeutend gefördert. Auch von den allgemeinen Geistesströmungen seiner Zeit darf der Musiker nicht mehr unberührt bleiben und in seiner Tonwelt sich isolieren, wenn er als Komponist der Welt etwas sagen will. Und Edmund Singers Ehebund mit einer musikalisch und dichterisch veranlagten fein-

gebildeten Frau, einer Enkelin des mit Goethe befreundeten Chemikers Döbereiner, mußte hier anregend und segensreich wirken. Dazu kam sein eigener, von Natur beweglicher, leichtauffassender Geist, sein schlagfertiger Witz und die liebenswürdige Art im Verkehr mit Menschen aller Gattung. Das alles verbirgt sich nicht im künstlerischen Schaffen und spricht sich auch in E. Singers Kompositionen aus. Er hat es verstanden, auch aus den Errungenschaften der neueren Musik, speziell in harmonischer und modulatorischer Hinsicht Nutzen zu ziehen. Bis zuletzt ist es sein Grundsatz geblieben: konservativ ohne reaktionär, liberal ohne revolutionär zu sein.

So recht sein Eigenstes bot Singer in den Kompositionen für die Violine allein, wo er es verstand, alle Möglichkeiten in den technischen Formen des Geigenspiels zur Geltung zu bringen und was alles das Instrument vermag und von Effekten, von Reiz und Klangschönheit in sich birgt, ans Licht zu ziehen. Doch bleibt es nicht beim bloßen Töne- und Formenspiel, der Komponist ist vielmehr bestrebt, auch solchen Stücken, die als bloße Etüden erscheinen, einen Stimmungsgehalt, einen charakteristischen Inhalt zu geben. Von diesen Kompositionen seien erwähnt: Vier große Etüden für Violinosolo (Manuskript) und (bei Fr. Kistner erschienen) „L'arpeggio", Konzertetüde (op. 8), ein melodisch wie harmonisch überaus ansprechendes Tonstück, ferner: „Prélude pour le Violon seul" (op. 5), J. Joachim gewidmet, ein Impromptu. Nicht vergessen dürfen wir die drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert, besonders die erste bedeutende und sehr gut erfundene, sowie die (bei Simrock erschienene) Kadenz zu Brahms' Violinkonzert, die zu den besten der erschienenen zählt. — Ein Schritt weiter führt uns zu Singers Kompositionen für Violine und Klavier. Als op. 10 sind 1876 bei Fr. Kistner erschienen: die Romanze in G dur, der Czárdás und die air valaque, von denen besonders die Romanze mit ihrer fesselnden Melodik, dem reizvollen Figurenwerk und der einfachen, aber wirksamen Klavierbegleitung großen Anklang gefunden hat. Sie ist auch sehr dankbar für die Violine komponiert. Einen etwas aparten, fast exotischen Charakter trägt die walachische Arie, eine Weise, die sich mehr durch charakteristische Züge, als durch einschmeichelnde Melodik auszeichnet. Die Technik des Geigers ist hier schon stärker in Anspruch genommen. Der Czárdás, ein ungarischer Volkstanz von brillanter Wirkung, feurig, rassig, hat echt nationales Gepräge (Zigeunertonart!). Einen grundverschiedenen Charakter tragen die sechs Capricen, op. 9 und op. 23 (Kistner): sie sind großenteils im Etüdenstil geschrieben, aber dabei schön abgerundet und melodisch ansprechend. Die drei ersten, die der Komponist seinem Lehrer Josef Böhm in Wien gewidmet hat (eine Jugendarbeit), sind besonders instruktiv für das Oktaven-, Spiccato- und Staccato-Spiel. Diese Stücke erfordern schon einen sehr fertigen Geiger. Etwas leichter zu bewältigen ist das Scherzino in g moll, 1886 komponiert (Kistner). Wir sind gewöhnt, ein Scherzo fast immer im raschesten Tempo zu hören: hier bekommen wir einmal ein Scherzo in ruhig gemäßigtem Tempo. Die Klavierbegleitung ist harmonisch fein und besonders sorgfältig gearbeitet, und gibt sich dabei einfach und ohne jede Aufdringlichkeit. —

Besonders hold hat sich die Muse unserem Künstler gezeigt bei der Nocturne, op. 21, in a moll (1895 bei Fr. Kistner erschienen). Eine edle schlichte Weise, legato, sehr ruhig in der Stimmung. — Von merkwürdiger Frische der Erfindung zeugt die Mazurka pour Violon avec Piano (neue Ausgabe), aus dem Verlag von *Rozsavölgyi*, Budapest 1906, einer Schülerin gewidmet, ein prächtiges kleines Vortragsstück in d moll, in herbkräftigen Tönen, mit zartem, reizvollem Mittelsatz, fein ausgeführt auch in harmonischer Hinsicht, und von einschmeichelnder Melodik. — Als op. 13 erschien einst bei Schott Söhne eine Fantasie „La sentimentale", ein wirksames Salonstück, das nächstens, völlig umgearbeitet, neu herausgegeben werden soll. Auch ein brillantes Konzertstück über Motive aus Ernani für Violine und Klavier (auch Orchester), der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar gewidmet (bei Fr. Kistner erschienen), möchte ich nicht unerwähnt lassen. — Zu den bedeutendsten Werken E. Singers für Violine und Orchester darf man die (von Fr. Kistner verlegte) Rhapsodie hongroise, op. 24, dem König Karl von Württemberg gewidmet, und das große „Conzert allegro" (Manuskript) rechnen. In der ungarischen Rhapsodie begegnen wir wieder dem schon erwähnten Czárdás in erweiterter Form. Eine zarte Orchestereinleitung (violini con sordini) eröffnet das Stück, worauf die Solovioline mit einem Adagio im Rezitativstil beginnt, dem bald darauf das Allegro, jene ungarische Volkstanzweise folgt. Ein feuriges Finale, eine Art perpetuum mobile, beschließt das Ganze. —

Noch eine ziemliche Anzahl weiterer Werke unseres Künstlers könnten wir dem Leser vorführen, doch es sei genug! Wie nahe muß es dem ausübenden Künstler liegen, von der reproduzierenden zur produzierenden Tätigkeit überzugehen! Ich habe schon früher darauf hingewiesen, wie der Virtuose, wenn er zugleich echter Künstler ist, dem Komponisten in die Hände arbeitet, indem er die Technik seines Instruments bereichert und erweitert. Auch bei E. Singer trifft dies zu. Ja, wenn er auch keine Zeile im buchstäblichen Sinne „komponiert" hätte, so bliebe er doch der Künstler, der er war, der „schaffende", da ja die wahre Kunst der Reproduktion darin besteht, das vorzutragende Werk neu zum Leben zu erwecken, gewissermaßen neu zu schaffen. Und hat er es nicht verstanden, durch sein Spiel „in den Gemütern von Tausenden die Begeisterung für das Schöne zu entzünden?" Denn das ist, wie Liszt in seinem Nachruf für Paganini sagt, die wahre Aufgabe, die der Künstler sich zu stellen hat. „Es liegt ein mächtiger Zauber, eine stolze und doch sanfte Gewalt in dem Ausüben einer Geistesfähigkeit, die uns die Herzen anderer zuwendet, die in anderer Seelen Funken desselben heiligen Feuers wirft, das unsere eigene Seele erfüllt, Funken, die mit unwiderstehlichem Zug sie uns nach in die Regionen des Schönen, Idealen und Göttlichen emporziehen. Da fühlt sich der Künstler gleichsam ein König über die Geister, er fühlt den Funken göttlicher Schöpferkraft." — —

Stuttgart-Cannstatt. **Dr. A. Schüz.**

Musikpädagogisches.

Auch ein Jubiläum.

Klavierschulen für den ersten Unterricht tauchen heutzutage immer wieder neue auf: einige treten sogar mit dem Anspruch auf, eine besonders glückliche Methode gefunden zu haben, durch die der Schüler nicht bloß gründlich, sondern in kürzester Zeit zu einem fertigen Pianisten herangebildet werden könne. Da wird wohl mancher Klavierpädagoge die Qual der Wahl empfinden, welchem von den vielerlei Unterrichtswerken er den Vorzug geben soll? Wer aber nicht Zeit oder nicht Lust hat, alles zu prüfen oder nach dieser und jener Seite hin zu experimentieren, der tut am klügsten, wenn er zu einem Werke greift, bei dem er die volle Garantie hat, etwas bewährt Gediegenes für seine Schüler als Unterrichtsmittel gewonnen zu haben. Zu solchem, durch langjährige Erfahrung Erprobtem dürfen wir ohne Frage *Emil Breslaurs Klavierschule* in 3 Bänden aus dem Verlag von *Carl Grüninger* in *Stuttgart* zählen, deren erster grundlegender Band jetzt in über 60 000 Exemplaren in der Welt verbreitet ist und heuer die 25. Auflage erlebt hat. Diese Klavierschule feiert also jetzt sozusagen ein Jubiläum, und ihr Verfasser, der weiland Professor und Direktor des Berliner Konservatoriums und Klavierlehrerseminars, würde, wenn er es noch erlebt hätte, wohl heute mit Stolz und Freude auf die reichen Früchte blicken, die aus seiner einstigen anspruchslosen Aussaat emporgesproßt sind. Der Mann muß nicht bloß ein vortrefflicher Musiker, sondern zugleich ein großer Kinderfreund gewesen sein, denn er war besonders darauf bedacht, unter Vermeidung alles unnötigen und den Unterricht oft so erschwerenden Ballastes bei den Schülern Lust und Liebe zum Klavierspiel zu wecken und zu erhalten. Schon bei einem flüchtigen Durchblättern des Werkes kann einem das Herz lachen über dem lieblichen Inhalt, den anmutigen, zum Teil mit kindlichem Text versehenen Weisen, den reizenden Vortragsstückchen, die immer wieder zwischen die rein technischen Uebungen eingestreut sind. Ich habe zufällig Gelegenheit, ein Kind zu beobachten, das nach Breslaurs Klavierschule unterrichtet wird, und ich muß mich wundern, wie das nicht hervorragend musikalische Mädchen nun seit etwa einem Jahre von der ersten Stunde an bis auf heute mit stets gleichbleibender Freudigkeit, ja mit wachsendem Eifer lernt und übt, wie es sogar ungeheißen und auf eigene Faust in seiner geliebten Klavierschule Streifzüge unternimmt, bald da, bald dort etwas Hübsches entdeckt und ohne Wissen des Lehrers sich anzueignen sucht, wie es nach kaum halbjährigem Unterricht am Weihnachtsabend dem Vater zur Ueberraschung das „Stille Nacht" ganz sauber und ohne Anstoß spielte und nicht lange darauf in einem regelrechten kleinen Hauskonzert mit zehn gut einstudierten (zwei- und vierhändigen) Vortragsstückchen die Eltern erfreute. Man kann beim Klavierunterricht den Faktor „Lust und Liebe" nicht hoch genug anschlagen: wo er fehlt, ist es für Lehrer und Schüler nur eine saure Mühe, die zu keinem frohen Resultate führt. Ja, die Klavierstunden können zur Qual und das Instrument dem Kinde zum Marterholz werden, wo einseitig und mit Pedanterie die mechanischen Exerzitien getrieben werden. Handelt es sich doch bei einer derartigen Klavierschule zum größten Teil um solche Schüler, denen die Musik nicht zum ernsten Lebensberuf werden, sondern vielmehr zur Würze des Lebens dienen soll. Mit allem Recht gibt man solchen gleich im ersten Unterrichtsjahr immer wieder einen Vorschmack davon, daß Musik eine

Freudenbringerin sei und Sonnenstrahlen in das, sogar oft für Kinder schon so ernste und mühevolle Leben zu senden vermöge.

Ja, „heiter ist die Kunst“ und soll es sein, aber das schließt nicht aus, daß, um zu ihr zu gelangen, viel Fleiß und Geduld vonnöten ist. Man würde sich täuschen über das Breslaursche Unterrichtswerk und ihm schwer Unrecht tun, wenn man aus dem oben Gesagten schließen wollte, der Verfasser habe dem Schüler auf Kosten des Ernstes der Sache und eines wirklichen dauernden Gewinns allerlei Zugeständnisse gemacht und den Schweiß und die strenge Zucht der Arbeit ersparen wollen. O nein, neben den Leckerbissen, den lusterweckenden, das Ziel immer wieder vorausahnen lassenden melodischen Stücken fehlen durchaus nicht die unerläßlichen Uebungen in stufenweisem Fortschritt, nicht das Material und die Anleitung zur rein technischen Ausbildung, zur Aneignung der nötigen Fingerfertigkeit und überhaupt nichts, was zu einer soliden Grundlage des Klavierspiels gehört. In anschaulicher Weise wird dem Schüler zuerst die Notenkenntnis beigebracht, es folgen Fingerübungen und Stückchen im Umfang von 5 Tönen, dann Uebungen mit Stützfingern, mit staccato aus dem Handgelenk, Untersatzübungen, Tonleiter, Akzent-, Crescendo- und Decrescendoübungen usw. Die Uebungen sind mit Rücksicht auf stufenweises Fortschreiten und besonders auch auf die Förderung der Selbständigkeit beider Hände ausgewählt und das streng geordnete Fingerübungsmaterial enthält jedesmal das zur Vorbereitung auf die nächstfolgende Stufe Notwendige. Ein besonderes Augenmerk ist auf ein schönes Legatospiel gelegt. Die ersten Uebungsstücke jeder neuen Tonart sind technisch leichter gehalten, als die letzten der vorhergehenden, damit der Schüler der neuen Vorzeichnung seine volle Aufmerksamkeit widmen kann. Neben alledem aber war es des Verfassers Hauptanliegen, den Musikunterricht in eine höhere, geistige Sphäre zu erheben. Grundsätzlich ist er darauf bedacht, im Schüler den Musiksinn zu wecken und den Grund zu wahrem Kunstverständnis zu legen. Dazu gehört die Ausbildung des musikalischen Gehörs in melodischer und harmonischer Hinsicht, des Tonsinns, Takt- und Formensinns und eine Verständigung über das Wesen und die Beziehungen der Akkorde, kurz über die Elemente der Harmonie. Eine Eigentümlichkeit des Breslaurschen Werkes ist die reichliche Verbindung von Wort und Ton bei den kleinen Vortragsstücken, wodurch die Phantasie angeregt, der Sinn für Tonvorstellung und Tonschönheit geweckt und ein ausdrucksvolles Spiel erzielt werden soll. — Mag mancher auch im einzelnen z. B. in bezug auf Fingersatz oder eine Begleitfigur in der linken Hand oder eine Zweideutigkeit in bezug auf die Tonart (vergl. Bd. I, No. 65, 66) usw. etwas auszusetzen haben: in der Hauptsache wird doch jeder den Eindruck haben, daß der Verfasser konsequent mit klarem Blick und sicherer Hand em von ihm gesteckten Ziel zusteuert und daß der schöne Erfolg, den er mit seiner Arbeit schon erzielt hat, ein wohlverdienter ist. Und das dürfte auch künftighin noch manchem Klavierpädagogen Mut machen, es mit Breslaurs Klavierschule zu wagen.

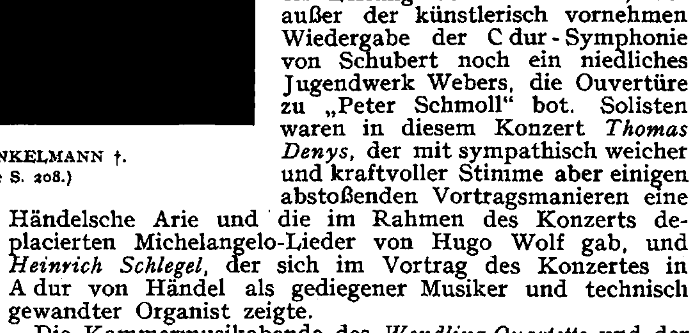
—*z.*



HERMANN WINKELMANN †.
(Text siehe S. 208.)

Konzert und Oper in Stuttgart.

DIE erste größere Hälfte des Musikwinters liegt hinter uns. Ein Ueberblick über das bis jetzt in manchmal erschreckender Fülle Gebotene zeigt viel Gutes und Anregendes, einiges Bedeutendes, mehr aber noch nur gut Gemeintes und spurlos Vorübergehendes, das auch durch eine Aufzählung hier nicht an Bedeutung gewinnen kann. Ich beschränke mich deshalb nur auf die Mitteilung von besonderen Erhebungen in unserer lebhaft bewegten Musikpflege. Die Hofkapelle hat unter der Leitung von Dr. *Max Schillings* vier ihrer Abonnementskonzerte absolviert. Das erste war ein eindrucksvoller Beitrag zur allgemeinen, die ganze Musikwelt umfassenden Liszt-Feier. Die symphonische Dichtung „Prometheus“ und die Faust-Symphonie, sowie das „Concert pathetique“ für zwei Klaviere von *Johanna* und *Margarethe Klinckerfuß* gespielt und der „Totentanz“, den *Alexander Siloti* mit stark färbendem Temperament wiedergab, überzeugten wieder viele von der noch immer vielfach angezweifelten schöpferischen Kraft Liszts. In den folgenden Konzerten interessierten besonders einige gehaltvolle und mit aller künstlerischen Sorgfalt zu wirkungsvoller Aufführung gebrachte Novitäten. *Hermann v. Glencks* Tondichtung für Orchester „Liebesklage und Trauerhymnus“ enthält wertvolle und entwicklungsfähige Gedanken, die nur allzusehr in einem grauen, starren Orchesterkolorit und in unübersichtlicher formaler Breite versinken. Stärkere Wirkung erzielte *Max Schillings* neues Melodrama „Jung Olaf“, das hier in meisterhafter Ausführung durch *Ernst v. Possart* und den leitenden Komponisten zum ersten Male erklang. Das Werk stellt sich mit seiner stimmungskräftigen Musik würdig an die Seite des erfolgreichen „Hexenlied“ von Schillings. Das „Russische Trio“ vermittelte die Bekanntschaft mit einem neuen Triple-Konzert für Klavier, Violine und Cello mit Orchester von *Paul Juon*. Die virtuos glänzende Wiedergabe des gedankenreichen und klanglich reizvollen Werkes, das nur nicht ganz frei von erzwungener Gelegenheitsmache ist, brachte den Ausführenden und dem anwesenden Komponisten reichen Erfolg. Das vierte Konzert bescherte die Erstaufführung von *Max Regers* kontrapunktisch lebhaft fliessender, nur „fast zu ernst“ gehaltener „Lustspiel-Ouvertüre“. Außer den genannten Solisten erschienen in diesen Konzerten noch die zartsinnige Geigerin *Edith v. Voigtländer*, der Stolz unserer Hofoper, *Hedy Iracema-Brügelmann*, die drei Orchesterlieder von *Richard Strauß* zum ersten Male gab, und *Fridtjof Backer-Gröndahl*, der Griegs a moll-Konzert und nordische Klaviermusik mit persönlich charaktervollem Einschlag gestaltete.



Das fünfte Konzert, wie üblich am ersten Weihnachtsfesttag veranstaltet, stand unter Leitung von *Erich Band*, der außer der künstlerisch vornehmen Wiedergabe der C dur-Symphonie von Schubert noch ein niedliches Jugendwerk Webers, die Ouvertüre zu „Peter Schmoll“ bot. Solisten waren in diesem Konzert *Thomas Denys*, der mit sympathisch weicher und kraftvoller Stimme aber einigen abstoßenden Vortragsmanieren eine Händelsche Arie und die im Rahmen des Konzerts deplacierten Michelangelo-Lieder von Hugo Wolf gab, und *Heinrich Schlegel*, der sich im Vortrag des Konzertes in A dur von Händel als gediegener Musiker und technisch gewandter Organist zeigte.

Die Kammermusikabende des *Wendling-Quartetts* und der „*Böhmen*“, die schon zweimal in diesem Winter hier reichste Beifallsernte hielten, waren Feste für alle Freunde dieser feinsten Kunstblüte. *Paul Juon* erschien auch in einem Wendling-Abend mit einem neuen Werk, einem „Gösta Berling-Quartett“, dessen stimmungsreiche Schönheit mit vollem Beifall aufgenommen wurde. Ein liebenswürdig melodisches und formell klar aufgebautes Streichquartett von *Ernst H. Seyffardt* hatte schönen Erfolg. Die großen Chorvereinigungen waren gleichfalls schon fleißig und erfolgreich am Werk. Der Verein für klassische Kirchenmusik unter der Leitung von *Erich Band* gab in einem Psalmenabend einen Ueberblick über die Entwicklung des Psalmengesanges von Schütz bis Max Reger, dessen mächtig aufgetürmter 100. Psalm hier zum ersten Male erschien. Mit der Bewältigung dieses Werkes und mehr noch mit einer Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven zeigten Leiter und Chor, daß sie mit voller Begeisterung und ernstem Fleiß an die bedeutendsten Aufgaben herantreten. Der „Neue Singverein“ bot unter Ernst H. Seyffardts Leitung gut ausgeglichene Aufführungen des 13. Psalms von Liszt und von „Vita nuova“ von *Wolf-Ferrari*. In einem „Populären“ Konzert des unter *Wilhelm Förstlers* Leitung stehenden „Liederkranz“ lernten wir eine künstlerisch ernst und vornehm geartete symphonische Fantasie für Klavier und Orchester von *Hermann Keller*, einem jungen vielversprechenden, aus Stuttgarter und Regerscher Schule hervorgegangenen Komponisten und ein klanglich stimmungs-

volles Chorstück mit Altsolo, „Harfenklang“ von *Wilhelm Bleyle*, kennen. Konzerte des „Orchestervereins“ unter der Leitung des arbeitsfreudigen und künstlerisch zuverlässigen *Hugo Rückbeil*, des zu immer höheren künstlerischen Aufgaben aufsteigenden, von Erich Band sicher geführten *Lehrergesangvereins* gaben Zeugnis von der freudigen und rastlosen Tätigkeit auf allen Gebieten der Musikpflege.

Aus der Fülle von Lieder-, Klavier- und Streichinstrumentalabenden sind nur die des Künstlerpaares *Kraus-Osborne, Wilhelm Backhaus, Frederic Lamond, Willy Burmester, Henri Marteau, Elly Ney, Lennart v. Zweygberg, Pablo Casals, Lula Mysz-Gmeiner* als mit berühmten Namen und großen künstlerischen Werten geschmückte zu nennen. Von hier wirkenden, oder von hier ausgehenden künstlerischen Kräften erwähnen wir nur die erfolgreichsten und die der Aufmerksamkeit einer größeren Musikwelt würdigen. Da sind vor allem zu nennen: die Gesangskräfte *Meta Diestel, Hilda Saldern, Margarete Cloß*, die in einem zweiten Liederabend auch den hier schaffenden, melodisch reich begabten Liederkomponisten *Heinrich Rücklos* ausgiebig zu Wort kommen ließ, *Julius Neudörffer, Ludwig Feuerlein, Otto Freytag, Emma Tester*; die Pianisten *Dora Mayer-Rößler, Adolf Benzinger, Walter Georgii, Elettra Rismondo, Lotte Roser, Angelo Kessissoglu*, der Geiger *Wladislaw Waghalter* und der Cellist *Reinhold Schaad*, der mit seinem Lehrer *Julius Klengel* dessen neues Doppelkonzert zur Uraufführung brachte. Zur Einweihung des neuen prächtigen Konservatoriumssaales wurde, wie schon berichtet, unter Leitung von *Max v. Pauer*, dem als Pianisten und Direktor hier Bedeutendes schaffenden Künstler, viel gute Musik von Lehrern und Schülern geboten. Auch neue Werke der an der Anstalt wirkenden Lehrer *J. A. Mayer* und *Josef Haas* zeugten dabei von dem hohen künstlerischen Geist und Können, die in dieser Hochschule heimisch sind. Aus der Reihe der Musik-Matineen des *Schauspielhauses*, die sich steigenden Erfolges erfreuen, ragten Vorträge über Robert Schumann *(Alexander Eisenmann)* und Richard Strauß *(Oswald Kühn)* durch besonderen Wert der rednerischen und musikalischen Ausführungen hervor. Aus der überaus zahlreichen Beteiligung des Publikums an der Strauß-Matinee ging auch wieder hervor, wie das Interesse für den Komponisten immer weitere Kreise zieht. Professor Karl Wendling, Adolf Benzinger und Ludwig Feuerlein hatten ihre Kunst für Strauß zur Verfügung gestellt (Violin-Sonate und Lieder). —

Die *Hofoper* schritt über sehr eindrucksvolle Gastspiele von *Margarete Matzenauer, Wilhelm Herold* und *Sigrid Arnoldson* zu gründlichen und künstlerisch wertvollen Neueinstudierungen von „Verkaufte Braut“, „Tell“ und „Euryanthe“ empor. Die erste Opernnovität „Der Musikant“ von *Bittner* verschwand nach einigen wenigen Aufführungen wieder vom Spielplan, da sie anhaltenderes Interesse nicht zu erwecken vermochte. Erst der in prächtigster szenischer und musikalisch lebensvoller Gestaltung, mit glücklichster Besetzung der Hauptpartien herausgebrachte und mit starkem Beifall aufgenommene „Rosenkavalier“ von *Richard Strauß* erweist sich als häuserfüllendes Zugstück, das trotz des anhaltenden, viele verstimmenden „Abonnement suspendu“ und trotz einiger mit der bekannten „sittlichen Entrüstung“ protestierender kritischer Stimmen fortgesetzt seine starke Wirkungskraft bewährt. Die Leiter der Aufführung, *Max Schillings* und *Emil Gerhäuser*, sowie die Darsteller, allen voran *Erna Ellmenreich* als vorzüglicher Rosenkavalier, *Hedy Iracema-Brügelmann* als Marschallin und *Albin Swoboda* als Ochs von Lerchenau sind aber auch dem Werk künstlerisch nichts schuldig geblieben und haben ihre Aufgabe glänzend gelöst. Weniger glücklich verlief die erste diesjährige „Ring-Aufführung“. Zahlreiche Versuchsgastspiele, die zum Engagement eines Heldentenors führen sollten und nun auch mit *Karl Tyssen* vom Stadttheater in Kiel führten, und Notgastspiele zur Ausfüllung von immer empfindlicher werdenden Ensemblelücken machten die Aufführungen sehr ungleichwertig und zerstörten die einheitliche Größe des Werkes. **Oscar Schröter.**

Berliner Opernbrief.

DIE *Kurfürsten-Oper*, die neueste Operngründung Berlins, hat endlich den lange ersehnten Publikumserfolg errungen. *Wolf-Ferraris* dreiaktige Oper *„Der Schmuck der Madonna“* wurde bei der Premiere mit großem Beifall aufgenommen und Herr Direktor Moris scheint für einige Wochen der Repertoiresorgen enthoben zu sein. Länger wird der Erfolg kaum anhalten, denn die Oper verdankt die freundliche Aufnahme keineswegs großen inneren Werten, sondern einzig und allein der großen, spektakulösen Aufmachung und den kleineren Volksliedern und Tänzen, die im Geschmack der klassischen Operette gehalten sind. Eine Verbindung volkstümlicher Momente mit der Realistik des modernen Dramas ist das Ziel, auf das Ferrari in seinem Buch hinsteuert. Auf dem Hintergrunde neapolitanischer Volksbräuche entwirft er einen Ausschnitt aus der Geschichte der Gegenwart, ein Zeitbild von dem Leben und Treiben in Neapel, von dem Festgepränge an den Prozessionstagen, von dem gewissenlosen Vagabundieren der Camorristen, von ihren wüsten Orgien und Gelagen. Im Mittelpunkt des Bildes steht die Episode der Maliella, die Geschichte von dem Mädchen, das den Liebenden (Gennaro) zum Diebstahl an dem heiligen Bild der Madonna treibt, bis sie, von ihrem Geliebten (Rafaele) als Mitschuldige verstoßen, ihr Leben freiwillig endet. Diese Grundidee der Oper hätte wirksam werden können, wenn die Charaktere tiefer motiviert worden wären, wenn nicht Arien, Lieder und Tänze in bunter Reihe einander folgten. So aber überwuchert das Beiwerk die Idee der Handlung, ganz abgesehen von den Entgleisungen in ästhetischer und dramatischer Richtung. Wolf-Ferrari gibt sein Bestes in der Ausmalung italienischer Volksbräuche. Er zeigt sich hier als Genremaler, als feiner Beobachter kleinerer Szenen des täglichen Lebens. Er kopiert Volks- und Gassenlieder Neapels und moderne Gebrauchsmusik, kurzum es ist eine Musik, die in der Milieuschilderung ihre stärkste Seite hat. An allen dramatisch wichtigen Stellen versagt Ferraris Können. Er wird überschwenglich, gefühlvoll, er treibt das Lärmen der Veristen auf die Spitze, er musiziert hin und her, ohne einer Szene dramatische Schlagkraft abzugewinnen. Darin liegt die Hauptschwäche der Oper. Denn alle gelungenen Tänze und Volksliedchen, alle charakteristischen Serenaden und Bittgesänge können über den hohlen dramatischen Kern nicht hinwegtäuschen. Und so wird denn wohl auch Ferraris „Madonna“, die Direktor Moris so trefflich einstudiert hatte, mit der Zeit vom Spielplan verschwinden. Das gleiche Geschick kann man *Gounods* Oper *„Philemon und Baucis“* prophezeien, die gleichfalls in der Kurfürsten-Oper als Novität gegeben wurden. Für die Gegenwart sind die steifen Operntypen der vor nichts zurückschreckenden Bearbeiter Barbier und Carré nicht mehr zu retten. Und diese abgestandene, fettige Melodik Gounods sagt heutzutage keinem Menschen zu. Mit solchen Ausgrabungen ist uns nicht geholfen.

Die Kehrseite zu dem jungen Unternehmen der Kurfürsten-Oper bringen die Aufführungen der sichtlich alternden *Komischen Oper*. Eine neue Direktion hat das Erbe Gregors übernommen. An der Spitze der Bühne steht jetzt Frau *Aurelie Revy*, eine verständige, aber keineswegs überragende Opernsängerin. Sie leitete ihre Wirksamkeit durch eine Aufführung von *Umberto Giordanos* veristischer Oper „Sibirien“ ein. Die Vorstellung fand beim Publikum nur wenig Beifall und zwar lediglich aus dem Grunde, weil die Darsteller ihren Partien fast alles schuldig blieben. Auch die Aufführungen des „Troubadour“ und der „Traviata“ waren für Berliner Verhältnisse kaum diskutabel. Wenn die Direktorin, die die Hauptpartien meist selbst übernimmt, nicht für ein tüchtigeres Ensemble sorgt, dann wird die Komische Oper wohl kaum eine Zukunft mehr haben. Selten ist eine Bühne so schnell von ihrem künstlerischen Niveau gesunken, wie die einst so berühmte Komische Oper von Hans Gregor. — Das Wichtigste, was uns der Winter bisher gebracht hat, war die Berliner Premiere des „Rosenkavalier“ von *Strauß*. Schon viele Monde sind seit der denkwürdigen Dresdner Aufführung verstrichen, aber man darf wohl behaupten, daß die Oper erst in Berlin jene begeisterte Aufnahme gefunden hat, auf die Strauß und Hofmannsthal gerechnet haben. Frieda Hempel (Marschallin), Artôt de Padilla (Rosenkavalier) und Paul Knüpfer (Ochs von Lerchenau) sind wohl die besten Interpreten, die Strauß sich wünschen kann. Und dazu unser herrliches Orchester unter Dr. *Muck*! Die Aufführung weckte einen Enthusiasmus, wie er sich sonst nur bei den Caruso-Gastspielen einzustellen pflegt. Die Rosenkavalier-Premiere war die glänzendste, künstlerische Tat, die uns die königliche Oper seit Jahren beschert hat. **Dr. Georg Schünemann.**



Barmen. „Das Märchen und das Leben“, eine Kantate für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von *W. de Haan*, hat im dritten Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft die Uraufführung erlebt. Der Komponist hat den Text selbst verfaßt; er schildert uns in poesiereicher und schöner Sprache das Leben des Prinzen und späteren Königs Hilkar. Werdegang (Wirklichkeit) und Märchen sind Hilkars Erzieher und Begleiter auf seinem wechselvollen Lebenswege. Die warm empfundene Dichtung zeigt manche biblischen Momente: die Schilderung der Höllenqualen, die Wiedervereinigung Hilkars nach dem Tode mit der vor ihm

gestorbenen Gattin Liane u. dergl. Dem vorwiegend lyrischen Text ist die Musik trefflich angepaßt. In allen Partien behalten Solostimmen und Chor die Oberhand, das Orchester tritt meist nur begleitend, die Situation, die Szene in duftigsten Farben malend, auf; dagegen verwertet der Autor das Orchester bei den machtvollen Chorsätzen (Einzug der Braut, der Krieg, der Sieg, der Schlußchor: Freude bewegt uns) zu prächtigen, selbständigen Charakter tragenden Steigerungen. Meisterhaft ist die solistische Behandlung einzelner Instrumente: Bratsche, Geige, Orgel. Die Deklamation des Textes ist durch die ganze Kantate geradezu vorbildlich zu nennen. Der Komponist hat sich an unsern Klassikern gebildet, verschmäht jedoch, wo es angebracht ist, auch moderne Ausdrucksmittel nicht. Die Aufführung des Werkes war sorgfältigst vorbereitet und es hatte, auch dank guter Leistungen der Solisten, diese neue Kantate, die eine wirkliche Bereicherung dieser Kunstgattung bedeutet, einen ungeteilten Erfolg. *H. Oehlerking.*

Sondershausen. Unserer tüchtigen Hofkapelle und ihren Solokräften hat von jeher manch namhafter Komponist sein Werk zur Uraufführung anvertraut. So wurde uns noch im letzten Loh-Konzert durch den stets nach guten Novitäten Umschau haltenden Konzertmeister *Ferd. Plümer* eine sehr dankbare Violinkomposition von *Karl Zuschneid* „Konzertstück in a moll mit Orchester" in glänzender Uraufführung vermittelt. Das melodiöse, elegante Stück ist geeignet, im Programm moderner Geigenvirtuosen reizvolle Abwechslung zu bieten. Viel ernster, schwerblütiger war die Novität, womit unser Meister auf dem Violoncello, Konzertmeister *Georg Wörl*, uns bald darauf bekannt machte: „Konzert in e moll, op. 45, für Violoncell mit Orchester" von *Hermann Grädener*. Die beiden Allegrosätze von vornehmer Faktur, die ein gesangreiches Adagio einschließen, sind durch ähnliche Hauptthemen leicht verbunden. Eine recht interessante Neuheit war die „Kammersymphonie" in B dur, op. 8, für Klavier, Streichquintett, Holzbläserquartett und Horn von *Wolf Ferrari*. Die vier Sätze des eigentümlichen Werkes bieten große rhythmische Schwierigkeiten, aber auch viel melodische und harmonische Reize. Im entzückenden Rokokotanz des dritten Satzes erkennt man am deutlichsten den Komponisten der „Neugierigen Frauen". Die neueste Richtung im musikalischen Schaffen größerer Kunstgebilde vertritt *Walter Braunfels*, dessen „Serenade" in Es dur, op. 20, für kleines Orchester uns vorgeführt wurde. Der Komponist der Oper „Prinzessin Brambilla" und des Chorwerks „Die apokalyptischen Reiter" zeigt sich in seiner Serenade als feinsinniger Zeichner idyllischer Szenen. — Zur Liszt-Feier wurde „Die heilige Elisabeth" unter Leitung von Prof. *Corbach* aufgeführt. Solisten waren Kammersängerin *A. Kämpfert* (Frankfurt), *Martha Oppermann* (Dresden) und Kammersänger *A. Fischer* von hier. *M. Boltz.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Novitäten der „Kurfürstenoper" in Berlin verringern sich. *d'Alberts* komische Oper „Die verschenkte Frau" kann erst in der nächsten Spielzeit in Szene gehen. In dieser Saison gelangen noch zur Aufführung „Quo Vadis ?", „Der Fünfuhrtee" von Blumer, Text von Wolters, und „Der Sturm auf die Mühle" (1870) von Karl Weis.

— Im Frankfurter Opernhaus hat „Oberst Chabert", Musiktragödie von *Hermann W. v. Waltershausen*, die Uraufführung erlebt.

— Von einem eigenartigen „*Meistersinger*"*festspiel* in Nürnberg berichten die Zeitungen. Demnach wird in Wiener musikalischen und künstlerischen Kreisen in Uebereinstimmung mit Münchner musikalischen Kreisen der Plan erwogen, im Sommer in Nürnberg die „Meistersinger von Nürnberg" als Festspiele aufzuführen, und zwar soll der erste Akt auf der Bühne des Theaters aufgeführt werden, der zweite Akt vor dem Hause Hans Sachsens und der dritte Akt auf einer Wiese vor der Stadt. In Nürnberg selber scheint man darob sehr erstaunt zu sein; man fragt richtig, wenn schon historischer Schauplatz, warum dann nicht der erste Akt in der Katharinenkirche, der Singschule der Meistersinger? Der Plan ist doch wohl kaum ernst zu nehmen.

— Ein Ausschuß, der nationale Festspiele, und zwar die Arminius-Musikdramen von Max Leythäuser zur Aufführung bringen will, hat, wie man uns mitteilt, von der Stadt Augsburg das dortige Stadttheater für diesen Zweck unentgeltlich zur Verfügung gestellt bekommen. Die Festspiele werden in der zweiten Hälfte des Monats Mai stattfinden. Hervorragende Künstler Deutschlands sollen bei ihnen mitwirken.

— Aus Prag wird uns geschrieben: Der „Korsar", romantische Operette von *Heinrich Ritter v. Vojácek*, ist unter großem Beifall im Weinberger Stadttheater erstaufgeführt worden. Vojácek verwendet exotische Musik (Indianermelodien) in recht geschickter Weise und läßt im Dramatischen besonders viel Gutes für die Zukunft erhoffen. Das Haus war ausverkauft.

— Im Budapester Opernhaus hat die Oper „Paolo und Francesco" von *Emil Abranyi* (junior) die Uraufführung erlebt. Der Text, den der Vater des Komponisten, der Schriftsteller Emil Abranyi verfaßt hat, behandelt frei die Francesca-Episode aus der „Divina Comedia". Dazu schreibt die „Frkf. Ztg.": Die *königliche Oper*, an der jetzt neben dem Direktor Mészáros der deutsche Generalmusikdirektor *Michael Balling* wirkt, nimmt sichtlich neuen Aufschwung. Nur eines bleibt auch unter dem deutschen Mitregenten beim alten: deutsch darf nicht gesungen werden. Herr Knote wird nächstens ein paar Gastspielabende an der Oper absolvieren, aber er wird Wagner italienisch singen müssen. Alle Gerüchte, die davon wissen wollten, daß den deutschen Künstlern gestattet sein soll, hier an deutschen Opern auch deutsch zu singen, waren und bleiben also unbegründet. — Ein schönes Zeugnis für den Bildungsgrad der Budapester.

— Das landschaftliche Theater in Linz hat eine Aufführung des Weihnachtsmärchens „Das Beerenlieschen" oder „Die güldene Kette" herausgebracht, zu der *Karl Goepfart* die Musik geschrieben.

— *Mascagnis* Oper „Isabeau" hat die ersten Aufführungen gleichzeitig in Venedig und Mailand erlebt.

*

— Unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters Adickes hat sich in Frankfurt a. M. ein Komitee gebildet zur Veranstaltung eines „Geistlichen Musikfestes" in der Frankfurter Festhalle. An der Ausführung werden sich die Amsterdamer Gesangsvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, der Frankfurter Cäcilienverein, drei große Orchester und zwölf Gesangsolisten, im ganzen etwa 2000 Personen, aktiv beteiligen. Das Fest steht unter der Leitung von *Willem Mengelberg*.

— In Köln hat das sechste Gürzenich-Konzert im ersten Teil seines Programms ausschließlich Werke lebender englischer Komponisten, ein Präludium „Stabat mater" von *C. V. Stanford* und „Symphonische Variationen" von *Hubert H. Parry* gebracht. Die Solistin des Abends, Miß *Kirkby Lunn* (London) sang Kompositionen von Elgar, Mallinson u. a.

— In Jena hat das vierte Akademische Konzert unter Leitung von Prof. *Stein* u. a. eine nach Orchesterstimmen des Brit. Museums von Prof. Stein bearbeitete Symphonie B dur von Johann Christian Bach (dem „Londoner Bach"), sowie die angebliche Beethovensche Jugendsymphonie gebracht.

— Eine Symphonie von *August Scharrer* hat die Uraufführung in einem Konzert des städtischen Orchesters in Essen unter Leitung des Komponisten erlebt. Ein Violinkonzert in A dur von Ignaz Waghalter (dem Theaterkapellmeister) spielte Wladisław Waghalter.

— In einem Konzert des Goethebundes in Heilbronn hat Musikdirektor *Hansen* u. a. „Süßes Begräbnis" und „Der Zeisig" (für Frauenchöre mit Sopransolo und Streichorchester) von *Leone Sinigaglia* aufgeführt.

— In Ratibor ist Haydns „Schöpfung" mit 350 Schülern und Schülerinnen des Gymnasiums und der Lehrerinnenbildungsanstalt als Chor unter Leitung von *Hermann Kirchner* aufgeführt worden.

— Der seit einiger Zeit in Florenz lebende Züricher Musiker *Hans Jelmoli* hat in Zürich in der Tonhalle einen Liederabend gegeben. Einige der Lieder, Paul Verlaines Chanson „Avant que tu t'en ailles" und das Lienertsche Dialektliedchen „'s Anneli am Schatteport", mußten wiederholt werden.

— *Heinrich Zöllners* neuen Männerchor „Die Freiheit" wird der „Schwäbische Sängerbund" unter Prof. Förstler beim nächstjährigen deutschen Sängerbundesfest in Nürnberg als Massenchor zu Gehör bringen.

— Bei Hainauer in Breslau ist soeben ein Werk für Chor und Baritonsolo von *Hugo Kaun* erschienen, das sich „Zigeunertreiben" (nach Liliencrons Text) benennt.



— *Die neuen Opern und Operetten des Jahres* 1911. Das musikstatistische Bureau *Otto Keller* in München sendet an die Zeitungen folgende Mitteilung: Im Jahre 1911 wurden, wie aus dem Musikarchiv der „Brücke" zusammengestellt werden konnte, 156 musikdramatische Werke zur Uraufführung gebracht und zwar 74 Operetten, 60 Opern, 13 Weihnachtsspiele und Märchen, 3 Pantomimen, 3 Ballette und ein Mysterium. Am regsamsten war wieder Wien, wo 23 Operetten, 4 Opern, ein Ballett und eine Pantomime das Licht der Rampe erblickten. An Wien reiht sich dann Berlin mit 8 Opern, 2 Operetten, 2 Märchenspielen und einer Pantomime, und dann folgen Dresden mit 2 Opern, 4 Operetten und 2 Märchenspielen und Paris mit 4 Opern, einer Operette,

einem Ballett und einem Mysterium. In Frankfurt erschienen eine Oper und 2 Märchenspiele. Nach der Nationalität waren es 94 Deutsche, 19 Italiener, 12 Franzosen, 7 Engländer, 7 Böhmen, 5 Ungarn, ein Kroate, ein Pole und ein Deutschamerikaner, die sich an der Produktion beteiligten. Bei den Deutschen, Böhmen und Ungarn überwiegt das leichte Genre, namentlich die Operette, bei den Italienern, Franzosen und Engländern das ernste Genre der Oper. Wieviele von den Werken sich dauernd auf dem Repertoire erhalten werden, ist wohl schwer vorauszusagen, ein einziges Werk, „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß, hat wirklich großes Aufsehen erregt. Von den Operettenkomponisten bleiben wohl Lehar, Oskar Straus und Fall die Sieger.

— *Von den Konservatorien.* In die Hochschule für Musik in *Mannheim* ist *Arno Landmann*, ein Schüler von Professor Straube, als Lehrer für Orgelspiel eingetreten. Seinen Schülern ist Gelegenheit geboten, neben der Anstaltsorgel die grandiose Orgel in der neuen Christuskirche, als deren Organist Herr Landmann von Weimar berufen wurde, zu benützen. — Dr. *Hochs* Konservatorium in Frankfurt teilt uns mit: Am 1. Sept. 1912 tritt *Hedwig Schacko* von der Frankfurter Oper als Gesanglehrerin in das Lehrerkollegium ein.

— *Von den Theatern.* Aus *Berlin* wird berichtet: Zwischen Gregor und Lantz, dem Leiter des Berliner Künstlerischen Theaters, ist ein Vertrag abgeschlossen worden, demzufolge Lantz am 1. September kommenden Jahres die Komische Oper auf fünf Jahre übernimmt. Das Haus wird, wie Lantz mitteilt, in ein Schauspielunternehmen größten Stils umgewandelt und den Namen „Deutsches Schauspielhaus zu Berlin" tragen. Frau Révy hat also nicht lange das Glück genossen, sich Berlins weiblicher Operndirektor zu nennen. Und das Schicksal der Komischen Oper ist besiegelt. Hoffentlich nur das des Berliner Hauses! — Der Verwaltungsdirektor im Zentralbureau der Kgl. Schauspiele in Berlin, Geh. Reg.-Rat *Winter*, hat sich nach New York begeben. Er wird sich dort einige Wochen aufhalten, um die amerikanische Oper genauer kennen zu lernen und zugleich eine Einigung zwischen dem Kgl. Opernhause und der Metropolitan-Oper anzubahnen, damit in Zukunft nicht immer wieder die besten unserer deutschen Künstler nach Amerika gelockt und womöglich kontraktbrüchig gemacht werden. Das ist eine sehr vernünftige Mission, die hoffentlich gelingt. Dann werden auch die unvernünftig hohen Gagen aufhören, die mit an der Verschlechterung unseres Opernrepertoires schuld sind.

— *„Das italienische Geheimnis entdeckt."* Unter dieser Spitzmarke bietet der Geigenbauer *Joachim Schulze* in Flensburg sein ihm vom Kaiserl. Patentamt geschütztes, für Saiteninstrumente unentbehrliches Lackierverfahren an. Herr Schulze ist gelernter Musiker und Absolvent des Konservatoriums in Magdeburg. Ursprünglich den Geigenbau als Sport betreibend, übt er ihn jetzt als Hauptberuf aus. Bei diesen Arbeiten erkannte er, daß der „Lack" den alten Italienern den Ruf als Geigenbauer brachte. Erst der Lack gibt den Instrumenten Wohllaut und Klangfülle. Ihm ist der große Wurf gelungen, nach welchem so viele Jahre vergeblich gesucht wurde. Ueber 100 lobende Anerkennungen bedeutender Musiker und Künstler, Kgl. Obermusikmeister, Konzertmeister, Solisten und vieler anderer bestätigen das von ihm aufgestellte Wort, und erst vor einigen Tagen schreibt ein namhafter Musiklehrer aus Hamburg: „Sie haben tatsächlich das italienische Geheimnis entdeckt." Die von ihm persönlich gebauten, ca. 40 Geigen befinden sich in Händen erstklassiger Künstler und Solisten. Bei einem Klavier angewandt, erzielte der Fabrikant des vorzüglichen Tones wegen einen höheren Preis. So steht's zu lesen. Wir sagen: abwarten!

* * *

Personalnachrichten.

— Exzellenz *Joachim zu Putlitz*, Generalintendant der königlichen Hoftheater, hat sein 20jähriges Jubiläum als Leiter unserer Bühne begehen können. Unter ihm hat das Stuttgarter Hoftheater mehr und mehr von seinem ehemaligen Ruhme wieder zurückerobert, so daß es heute unter die bedeutungsvollen deutschen Theater zu zählen ist. Waren es früher der Glanz der Sänger- und Schauspielernamen, die Stuttgart berühmt gemacht hatten, so hat Baron v. Putlitz künstlerisch noch stärker ins Gewicht Fallendes angestrebt: den Ausbau des Repertoires. Er ist auf literarischem Gebiete als liberaler Hoftheaterintendant bahnbrechend gewesen, der dichterische Gehalt eines Werkes wurde maßgebend, nicht seine Tendenz. Und damit erhob sich die Stuttgarter Hofbühne weit über die meisten anderen in Deutschland. Aber auch als Opernleiter hat Baron v. Putlitz große Verdienste; allein durch die Berufung von Max Schillings, dem heutigen Generalmusikdirektor, gab er dem musikalischen Leben an seiner Bühne wie auch in Stuttgart eine besondere Note. Heute steht der Intendant vor der Eröffnung der neuen Theater, an deren Gestaltung er naturgemäß seinen nicht geringen Anteil hat. Er kann mit Stolz auf die 20 Jahre seiner Tätigkeit zurückblicken und mit guten Hoffnungen der Zukunft entgegensehen. Wir begrüßen es mit Genugtuung, einen Leiter an der Spitze unserer Bühne zu haben, der, ein guter Geschäftsmann, zugleich das künstlerische Niveau der Landeshauptstadt zu wahren weiß, und welcher auch in der ganzen Theaterwelt sich eines hochgeachteten Namens, u. a. in seiner Eigenschaft als Präsident der Bühnengenossenschaft, zu erfreuen hat.

— Nach einer Mitteilung der Generalintendanz der kgl. Schauspiele in Berlin ist zwischen dem Generalmusikdirektor Dr. *Richard Strauß* und der Generalintendanz der kgl. Schauspiele soeben ein neuer Vertrag perfekt geworden, der den Künstler zunächst bis 1. Dezember 1913 an das kgl. Institut bindet. Richard Strauß wird demnach nicht nur die Leitung der Symphoniekonzerte beibehalten sondern auch wieder zeitweise am Pult der kgl. Oper tätig sein.

— In München hat Hofkapellmeister *Franz Fischer* das Jubiläum seiner dreißigjährigen Tätigkeit am Hoftheater begangen. Der Dirigent trug sich mit der Absicht, aus diesem Anlaß sein Wirken abzuschließen. Er hatte deshalb der k. Hoftheaterintendanz ein Rücktrittsgesuch unterbreitet. Die Generalintendanz wollte ihn aber nicht ziehen lassen; Baron v. Speidel wußte ihn zu bestimmen, daß er nach wie vor seine Tätigkeit ausübt. So melden die Zeitungen. Es scheint aber, als ob sich die Angelegenheit etwas weniger ruhig abgespielt hätte.

— *Felix Weingartner* begibt sich am 30. Januar nach Amerika, wo er an der Bostoner Oper sechs Tristan-Aufführungen leiten wird.

— Musikdirektor *K. Diehl*, der Leiter des Gesangvereins zu Mülheim-Ruhr, ist zum Kgl. Musikdirektor ernannt worden.

— Mit *Hermann Winkelmann* (s. S. 205), der am 19. Jan. in Mauer bei Wien gestorben ist, scheidet einer der letzten Künstler der Bayreuther Zeit unter dem Meister selbst. Er war der erste Parsifal. Wagner war durch Josef Sucher auf den jungen Braunschweiger aufmerksam geworden, der schon durch das Gewerbe seines Vaters (der alte Winkelmann war Klavierfabrikant) Beziehungen zur Musik hatte und fortab dem Meister als dessen getreuester Interpret dienen sollte. Ein Jahr nach dem „Parsifal" kam Winkelmann an die Wiener Hofoper und hat da durch fast 25 Jahre alle Helden Wagners auf das schönste verkörpert, auch noch zu einer Zeit, da der Glanz seiner schmetternden Tenorstimme schier der Vergangenheit angehörte. Aber der Adel seines Wesens und seiner Erscheinung machte alle seine Gestalten glaubhaft — und namentlich sein Tristan wie sein Siegmund sind zur Stunde noch nicht übertroffen worden und stehen als etwas Unvergeßliches vor jedem, der sie gehört hat. Nie ist ein Sänger weniger „Tenor" im üblen Sinn gewesen als Winkelmann, der stets ganz im Kunstwerk aufging ohne Star-Allüren. Seine Verehrer sind freilich die begeistertsten gewesen, die je ein Tenor hatte und die vierte Galerie gründete sogar einen „Hermannsbund". Auch nach seinem Scheiden von der Bühne ist Winkelmann, der Ehrenmitglied der Hofoper war, noch zuweilen vor die Oeffentlichkeit getreten und er hinterläßt einen Sohn, der gleichfalls die Laufbahn des Wagner-Sängers eingeschlagen hat. *L. Andro.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 9 bringt ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier: „Schubertiana II", bearbeitet von Kammermusikus *W. Abert* in Stuttgart. Nachdem die ersten Schubertiana von unseren Lesern mit viel Beifall aufgenommen worden waren, glaubten wir, mit dieser zweiten Sammlung dem Bedürfnis nach solcher Musik wiederum entgegenzukommen, und hoffen, daß der Blütenstrauß von berühmten Walzern, den diesmal unsere Schubertiana in der klangvollen Bearbeitung Aberts bringen, von neuem Freude bereiten wird.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 1. Februar, des nächsten Heftes am 22. Februar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

P. Cl. in H. Wir danken Ihnen für Ihre liebenswürdigen Worte und Ihr ausführliches Schreiben, wie wir überhaupt für Wünsche und Anregungen aus dem Leserkreise dankbar sind. Orgelstücke sind früher in der Musikbeilage erschienen. Besprechungen folgen demnächst. Wir werden sehen, was sich machen läßt.

G. in W. Der Brief ist weiter befördert worden.

La Hulpe. Bitte wenden Sie sich an Professor Otto Urbach, Dresden, Johann-Georgen-Allee 17.

Allerlei Bach-Fragen. Wir danken Ihnen für die Mitteilung über die Vortrefflichkeit des Kirchenchors an „St. Matthäi" in Leisnig unter Leitung des Kantors Nagler. Wenden Sie sich ebenfalls direkt an Professor Urbach (Adresse siehe die vorige Notiz).

Abonnent in Nürnberg. Da wir einen ständigen Referenten in N. haben, dessen Berichten wir nicht vorgreifen dürfen, so können wir zu unserem Bedauern von Ihrer freundlichen Einsendung keinen Gebrauch machen.

W. P. in Br. Wir sind augenblicklich nicht genau informiert. Hat die Sache noch Zeit, dann schreiben Sie uns bitte nochmal deswegen. Sonst raten wir Ihnen, sich an das Bezirkskommando in Br. zu wenden.

K. A., Lothringen. Warum in Paris? Haben wir in Deutschland nicht genug gute Geiger? Und noch dazu unentgeltlich? Wenn es Paris sein muß, dann wenden Sie sich bitte an das Pariser Konservatorium selbst. Im übrigen raten wir Ihnen, an einem der renommierten deutschen Konservatorien Ihr Gesuch anzubringen. Wir werden Ihnen noch weitere Antwort geben, wenn Sie es wünschen.

Verleger. Der Verlag ist ein bekannter Kommissionsverlag. Wie groß ist der Umfang der Komposition? Die Uebersetzungs-Angelegenheit scheint uns etwas komplizierter Natur zu sein. Wenn der ausländische Verlag Schwierigkeiten macht, so würden wir raten, den Text **nicht** zu benützen. Gewiß ist das nicht großzügig gedacht. Dr. Z. hat wohl zu einer Ausrede gegriffen, nachdem auch er nicht angenommen hatte, daß Schwierigkeiten entstehen würden. Komponieren Sie besser einen andern Text, es bleibt Ihnen dann vielleicht viel Aerger erspart.

R.-F. Wir danken Ihnen vielmals für Ihren ausführlichen, interessanten Brief und die Anerkennung, die Sie uns zollen. — Ja, ein Richard Strauß ist freilich nicht mit einem Kopfschütteln der Gelehrten abgetan. Und Reger auch nicht. Bitte senden Sie uns das Material des Falles ein.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Januar.)

R. H., Kalksburg. Eine melodische Ader ist vorhanden. Ihre Phantasie schwelgt noch zu sehr in den Klängen des Alltags, als daß Sie schon etwas von Belang aufs Papier werfen könnten. Beachtung findet die Wahl so schöner geistlicher Textworte, die Sie dem einen Stück zugrunde legten.

L. Z. 50. Ihre Chöre sind anständiges Mittelgut; begeisternd wirken sie weder auf Sänger noch auf Zuhörer.

A. H. 85. Wieder eine gute Talentprobe. Wir finden nachgerade an spanischen Tänzen mehr Gefallen als an dem seichten Mischmasch, von dem wir in letzter Zeit überschwemmt wurden.

O. B. „Rotkehlchen, sing" verrät den liebenswürdigen, formgewandten Lyriker. Mit Dank zurück.

A. K., V. Die beiden Stücke — durch wieviel Hände sind sie schon gegangen? — bekunden warmes Empfinden und Geschick im Satz. — Porto lag nicht bei.

A. N—ll, F. Ein imponierendes Können. Unter den freien Ergüssen Ihrer Phantasie befindet sich auch viel Grüblerisches. Sie gehen gewissen erzwungenen Klangeffekten nach. Der nicht gewöhnliche Ländler enthält treffliche Episoden; leidet aber mitunter an harter gedanklicher Arbeit.

Maria K., A. Recht artige Früchte eines fleißigen Studiums. Sie halten sich von ausgetretenen Geleisen fern und lieben eine selbständige Darstellung Ihrer anmutigen Gedanken. Bevor Sie an die Ausarbeitung einer Fuge gehen, bitten wir um Mitteilung einiger Themen, damit wir eventuelle Konstruktionsfehler beseitigen und Ihnen Winke für die 1. Einführung geben können. Oder schreiben Sie zunächst Stücke in der Art der Bachschen Inventionen. Werke für Kontrapunkt waren neulich in unserem Blatt empfohlen.

Fr. R., M—berg. Solchen Freiheiten im Satz gegenüber denken wir nicht pedantisch; wenn nur die musikalische Logik nicht verletzt wird. In puncto Modulation sind Sie hin und wieder zu kühn und zeigen ein noch nicht genügend gefestigtes sicheres Empfinden. Ihre Männerchöre scheinen am Klavier entstanden zu sein. Gewisse instrumentale Effekte nehmen sich im Gesang unnatürlich aus. Im übrigen verdienen Ihre Sachen Lob.

V. Pr., Nstr. Sie befinden sich noch im Anfangsstadium, wo freundliche Aufmunterung angezeigter ist als „genaue, strenge Beurteilung". Unser Briefkasten soll keine Hinrichtungstätte sein. Also Mut, junger Mann, dann gehört Ihnen die Welt. Ihre ungarischen Tänze sind zu wenig rassig und feurig. Ein rasches Tempo allein tut's nicht. — Rückporto!

Emil H., W.—B. Eine brave Leistung für einen Präparanden. Wo haben Sie sich denn dieses Können erworben? Wir werden Sie im Auge behalten.

E. M., S—hausen. Eine gemütvolle Caprice. Der Wechsel der Tonarten darin macht sich vorteilhaft und erinnert an einen vergnüglichen Reigen.
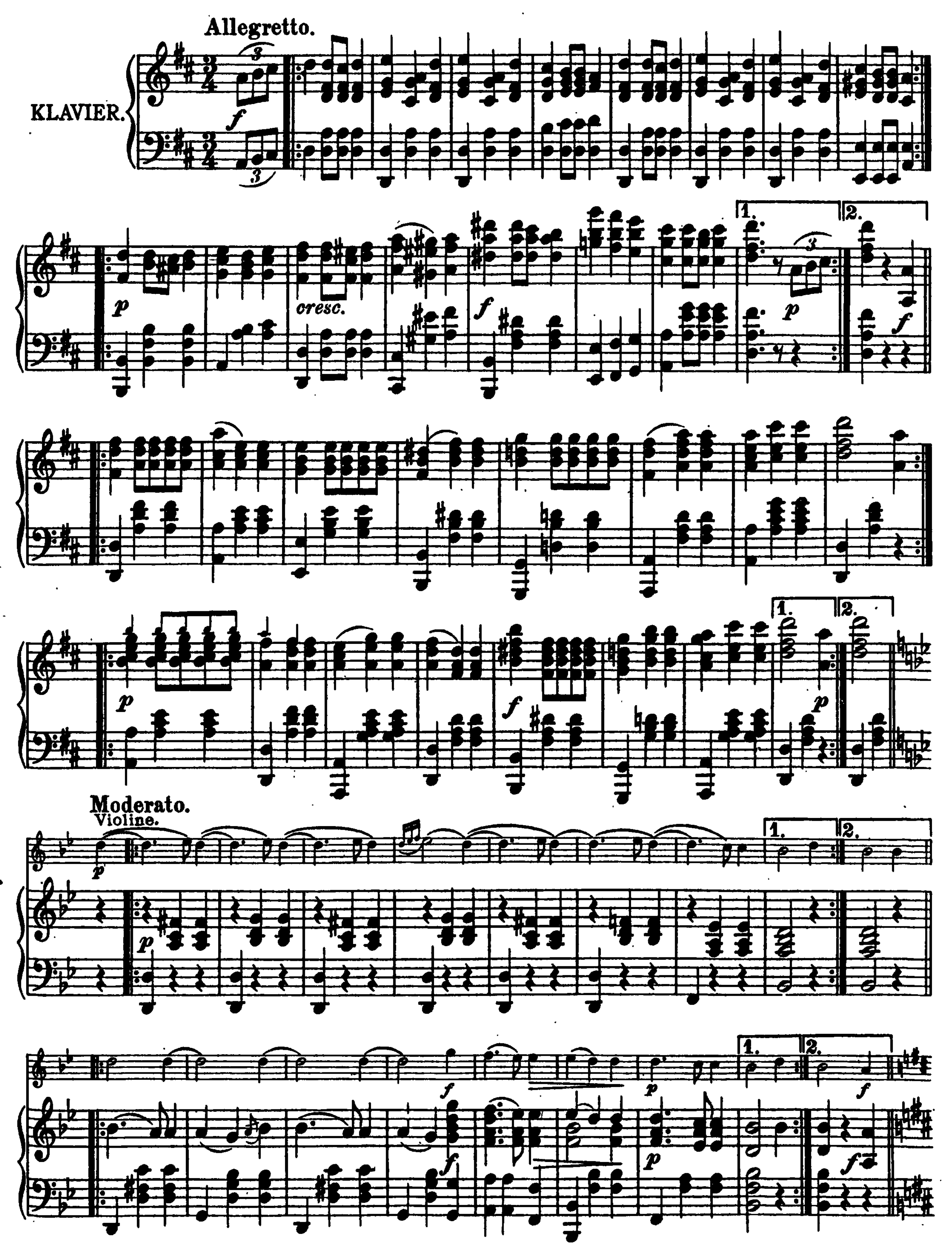
Türmer. Es empfiehlt sich Vorsicht und Geduld. Lassen Sie Ihre Lieder zunächst die Probe in einer Aufführung bestehen. Es ist viel Charmantes darunter, die letzte Weihe scheint aber noch zu fehlen. Das gilt auch von den Klavierstücken. Fortschritt — wir erinnern uns Ihrer aus früheren Arbeiten recht gut — ist zu konstatieren. Freundlichen Dank für Ihren Gruß.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)
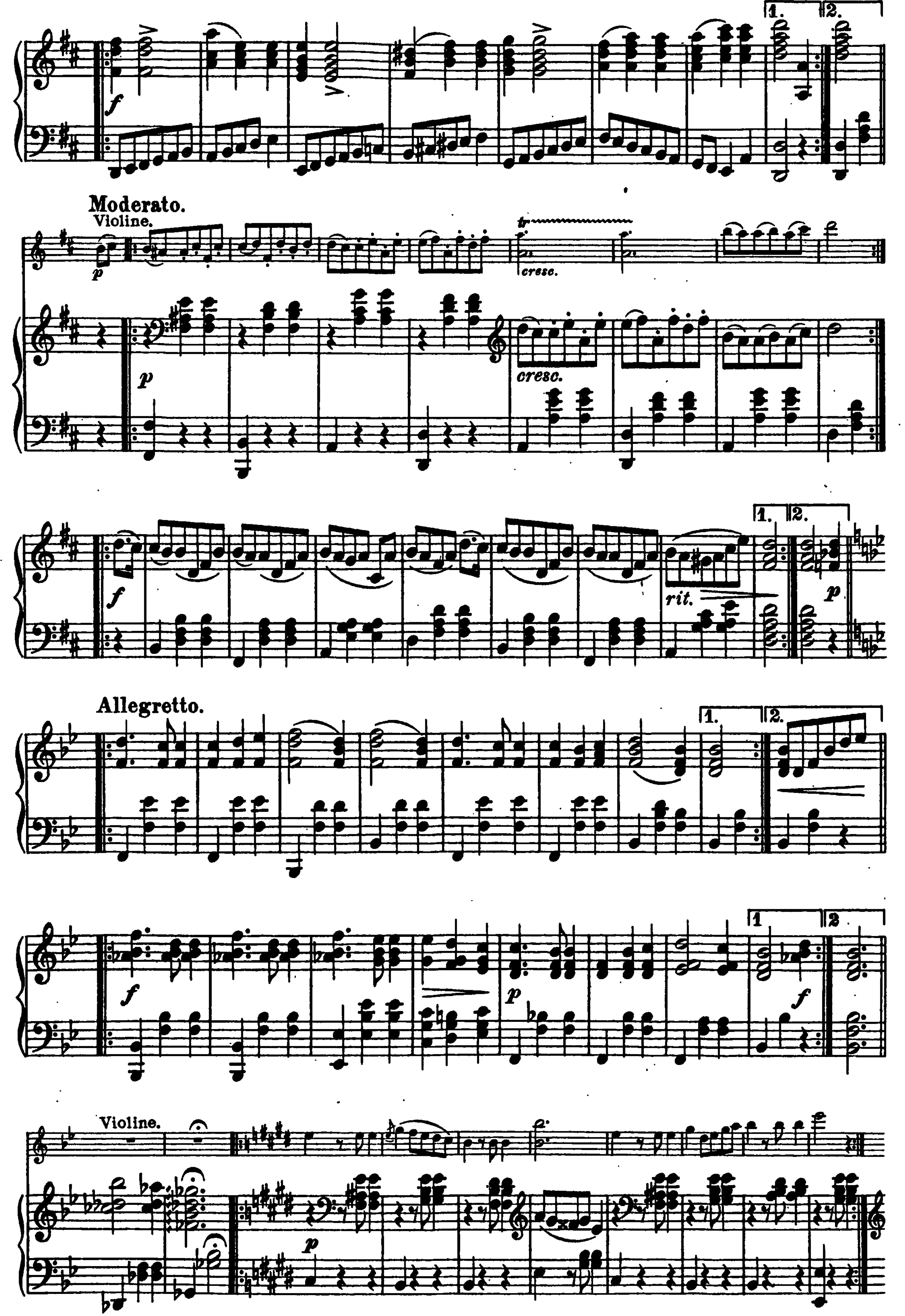
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA No. 2.
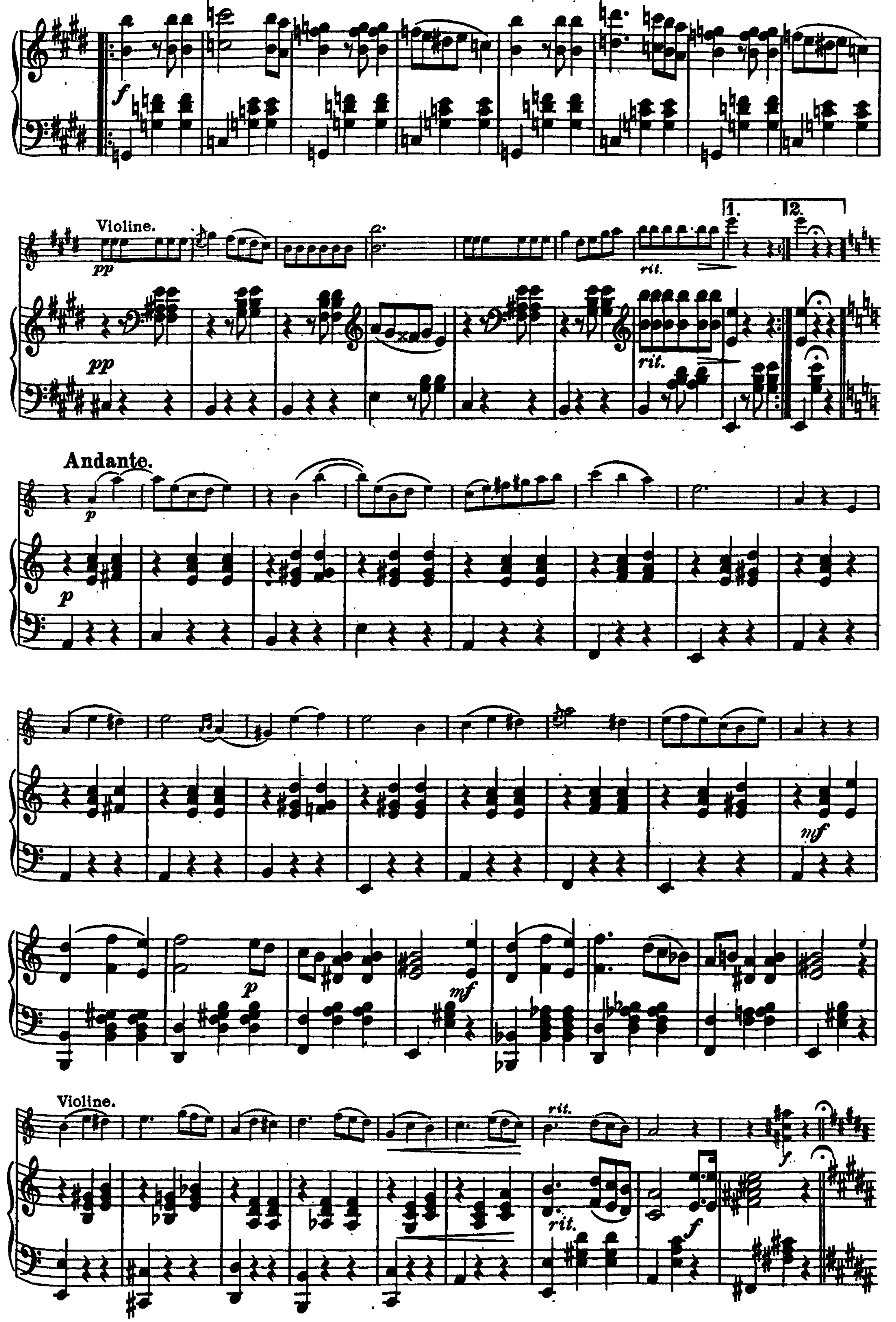
Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.
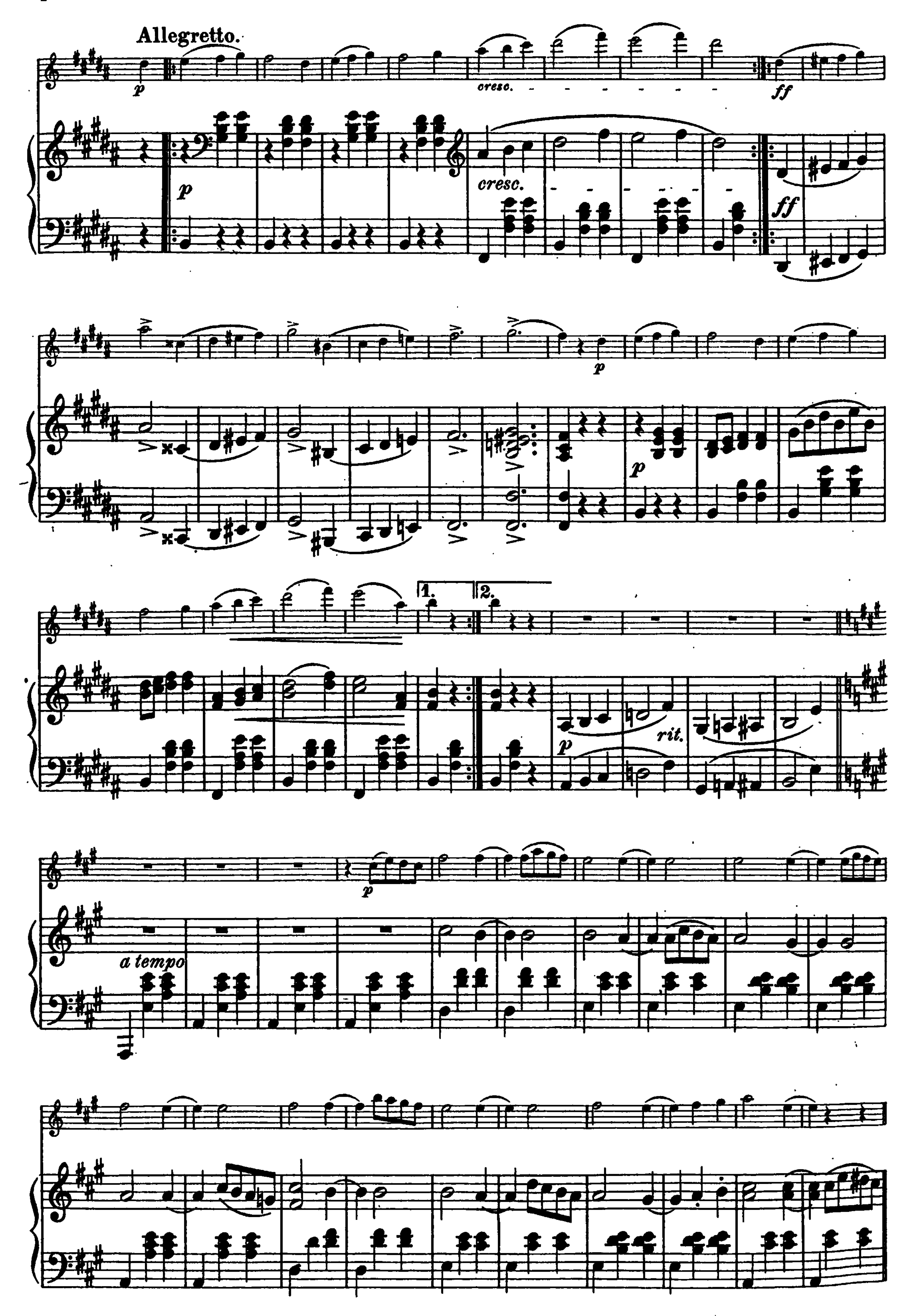


Anmerkung. Aus Raumrücksichten konnte keine vollständige Partitur gestochen werden, wir mußten uns vielmehr auf einzelne Stichwörter in den Stimmen beschränken. N. M.-Z. 1341

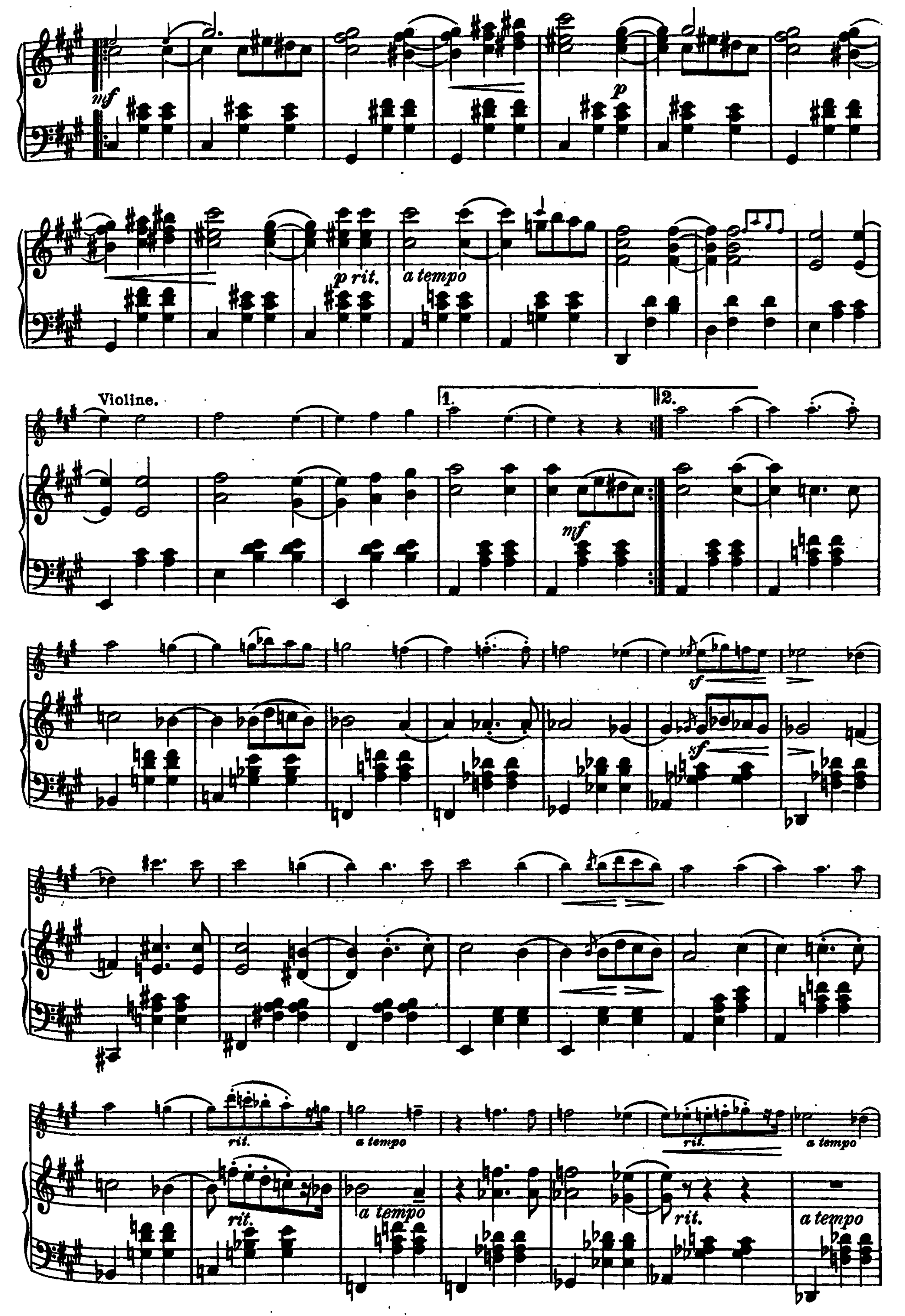


Moderato.
Violine.
cresc.
rit.
Allegretto.
Violine.
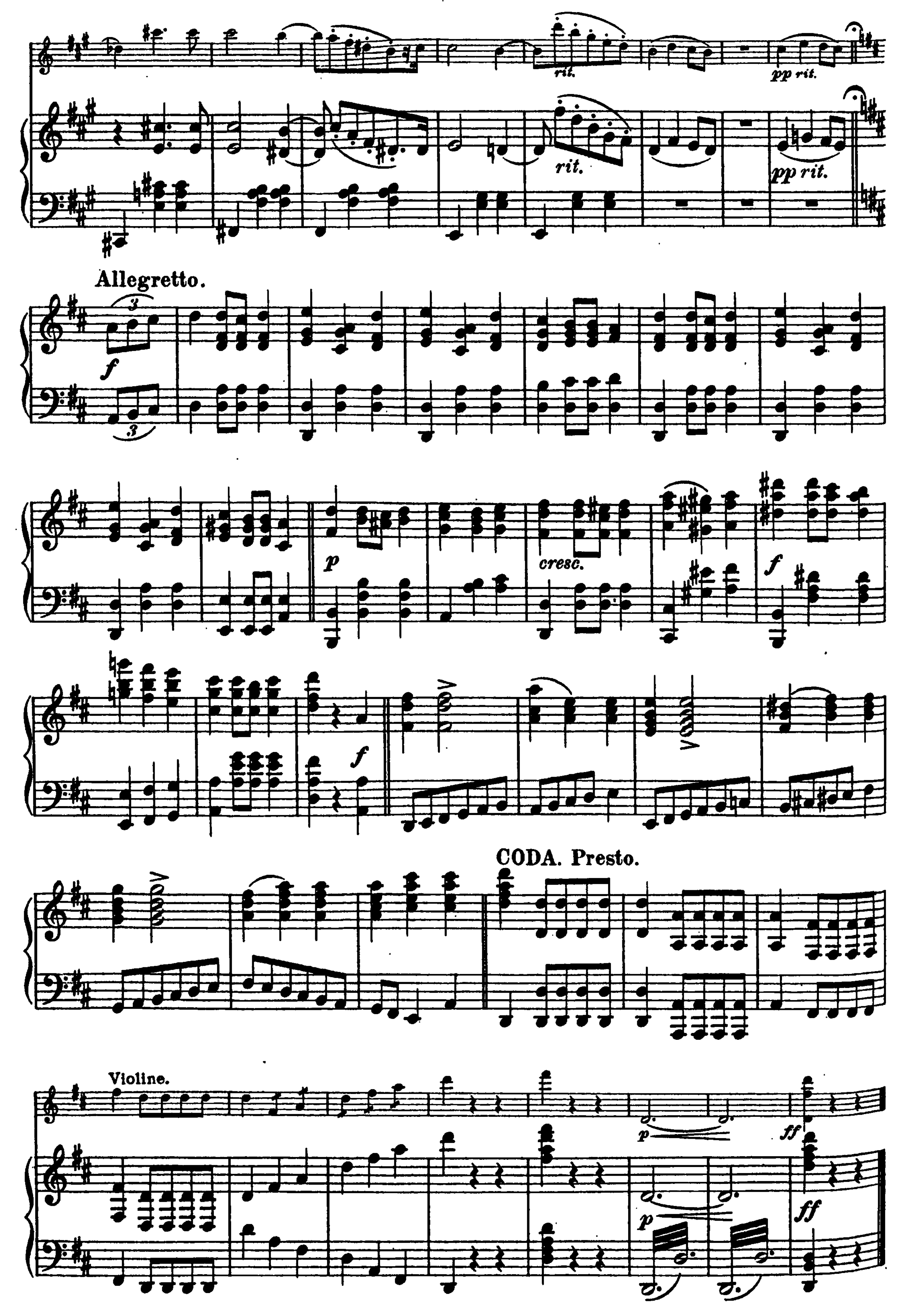


Violine.
rit.
1.
2.
Andante.
Violine.
rit.


Allegretto.
p
cresc.
ff
p
cresc.
ff
p
p
1.
2.
p
rit.
p
a tempo



mf
p
p rit.
a tempo
Violine.
1.
2.
mf
sf
sf
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
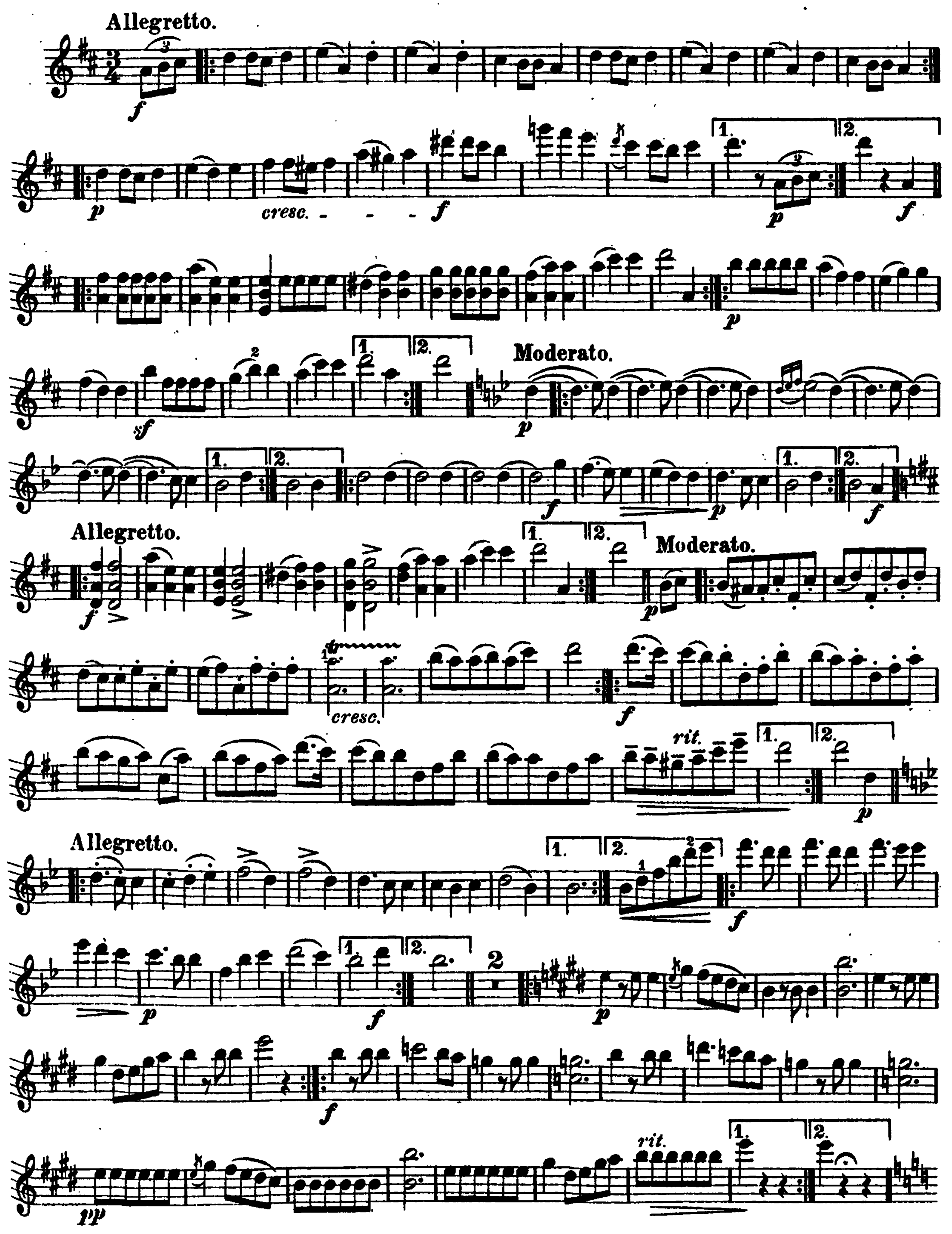

rit.
pp rit.
rit
pp rit.
Allegretto.
f
p
cresc.
f
f
CODA. Presto.
Violine.
p
ff
p
ff

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
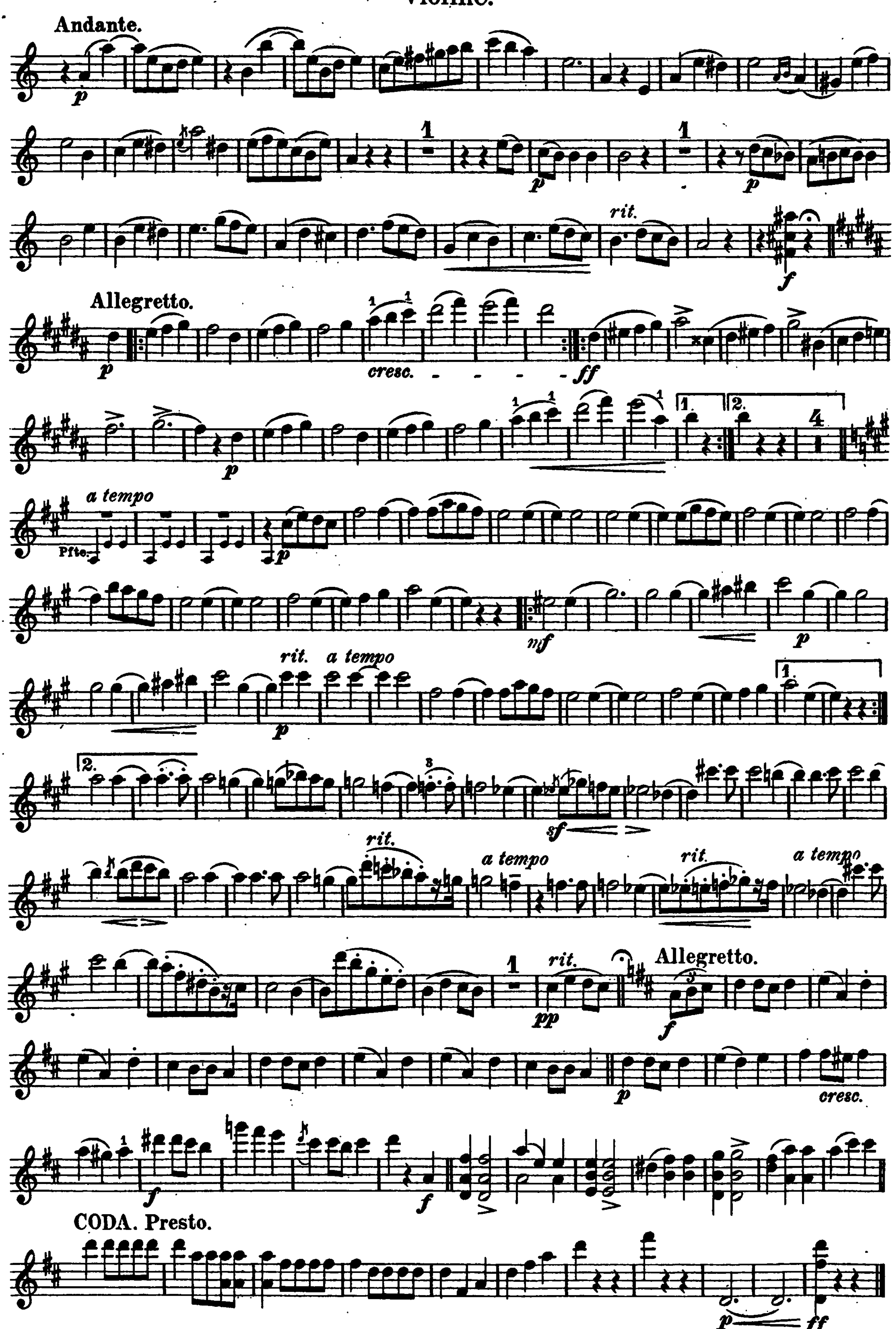
SCHUBERTIANA No. 2.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violine.



Violine.
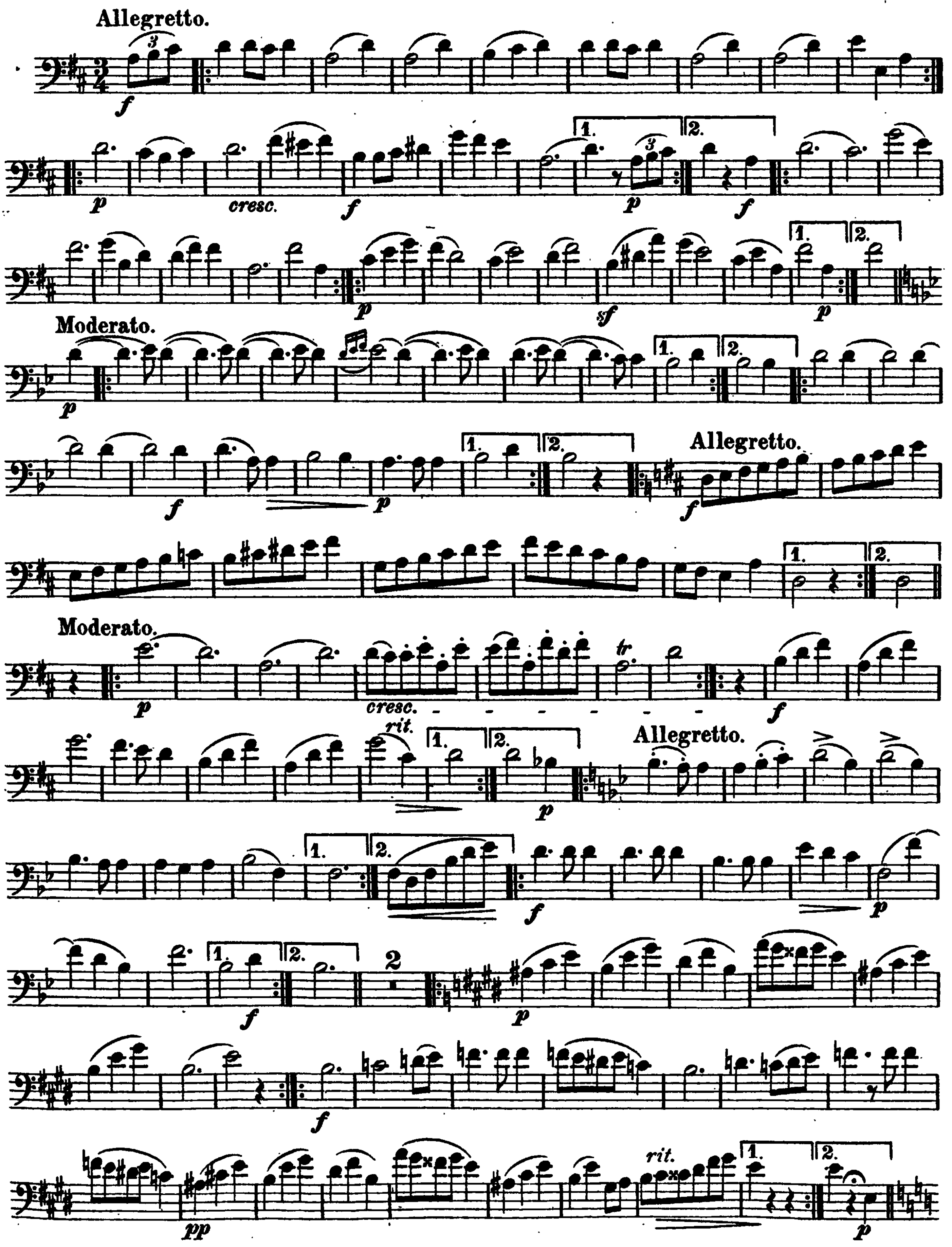


Andante.
rit.
Allegretto.
cresc.
a tempo
Pfte.
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
Allegretto.
cresc.
CODA. Presto.
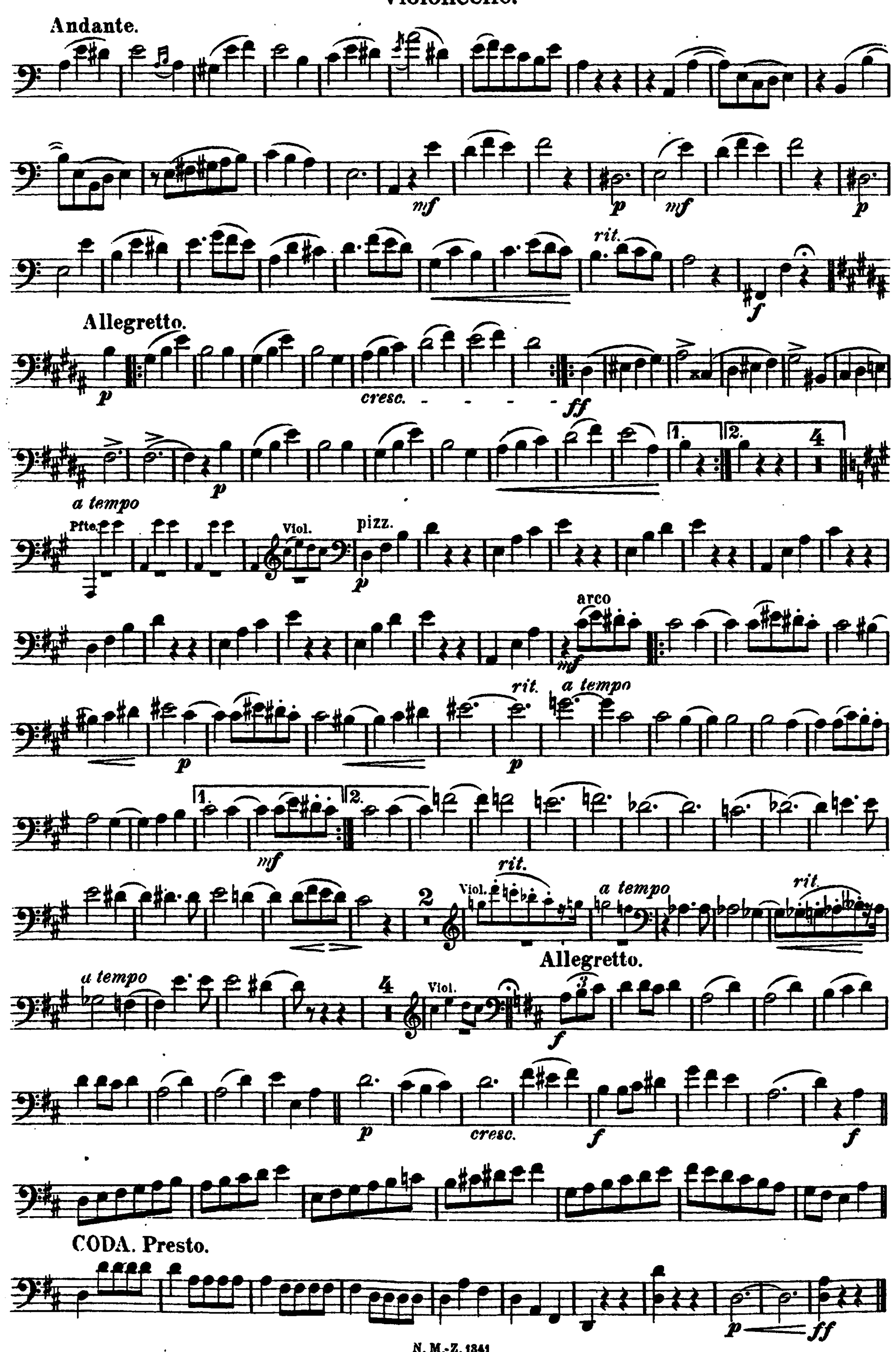
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA No. 2.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violoncello.
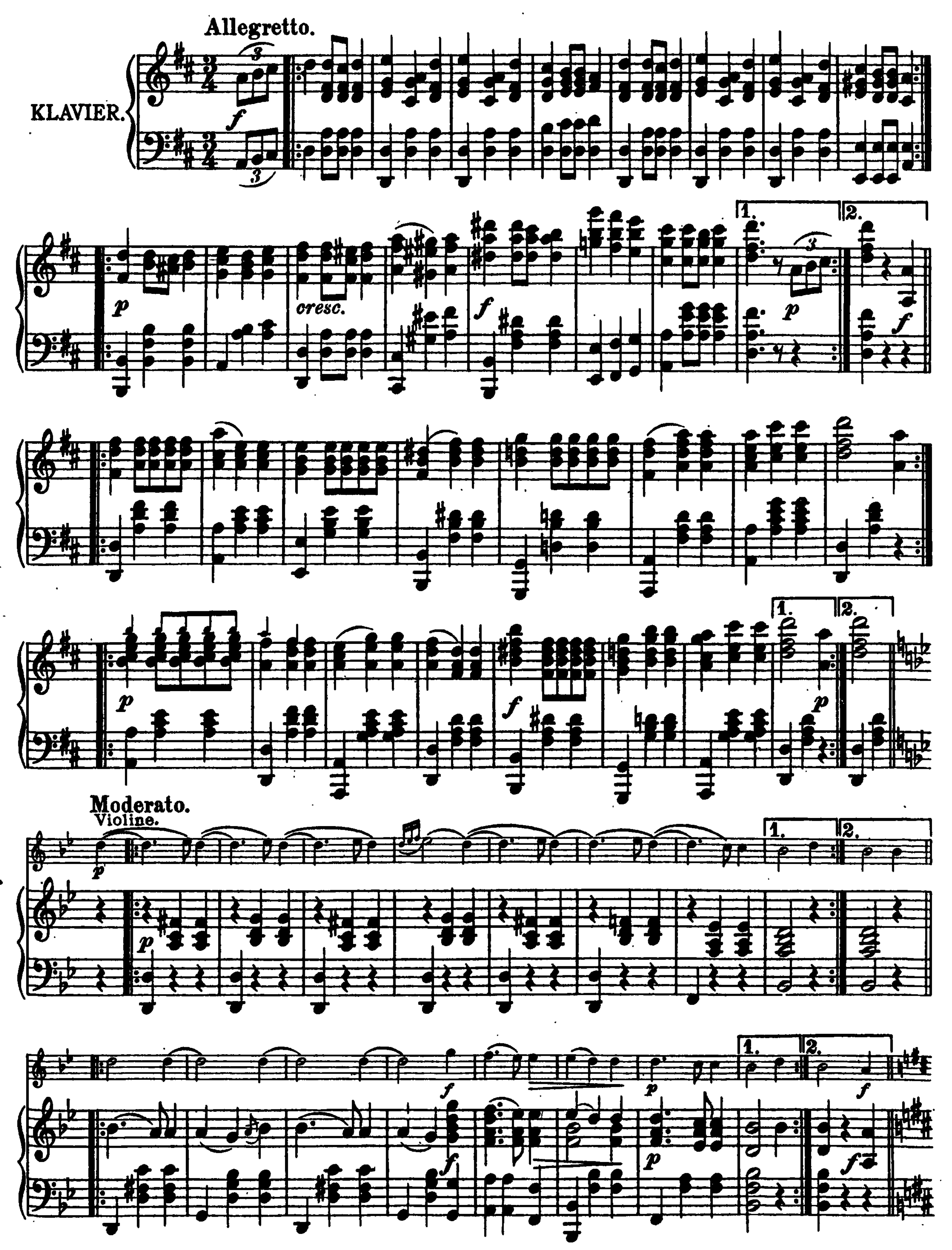




Andante.
mf
p
rit.
f
Allegretto.
cresc.
ff
a tempo
Pfte.
Viol.
pizz.
arco
rit.
a tempo
CODA. Presto.
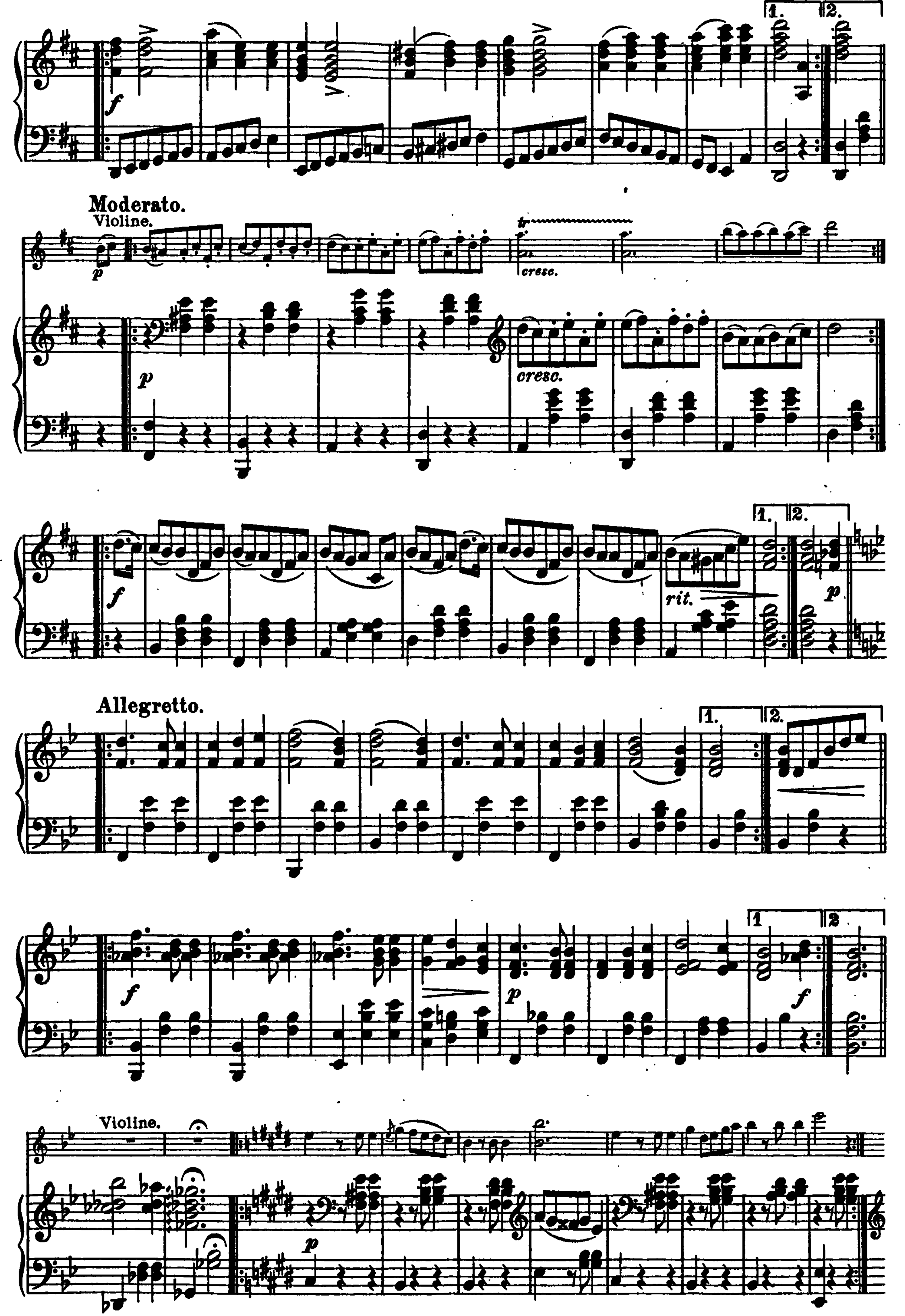
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
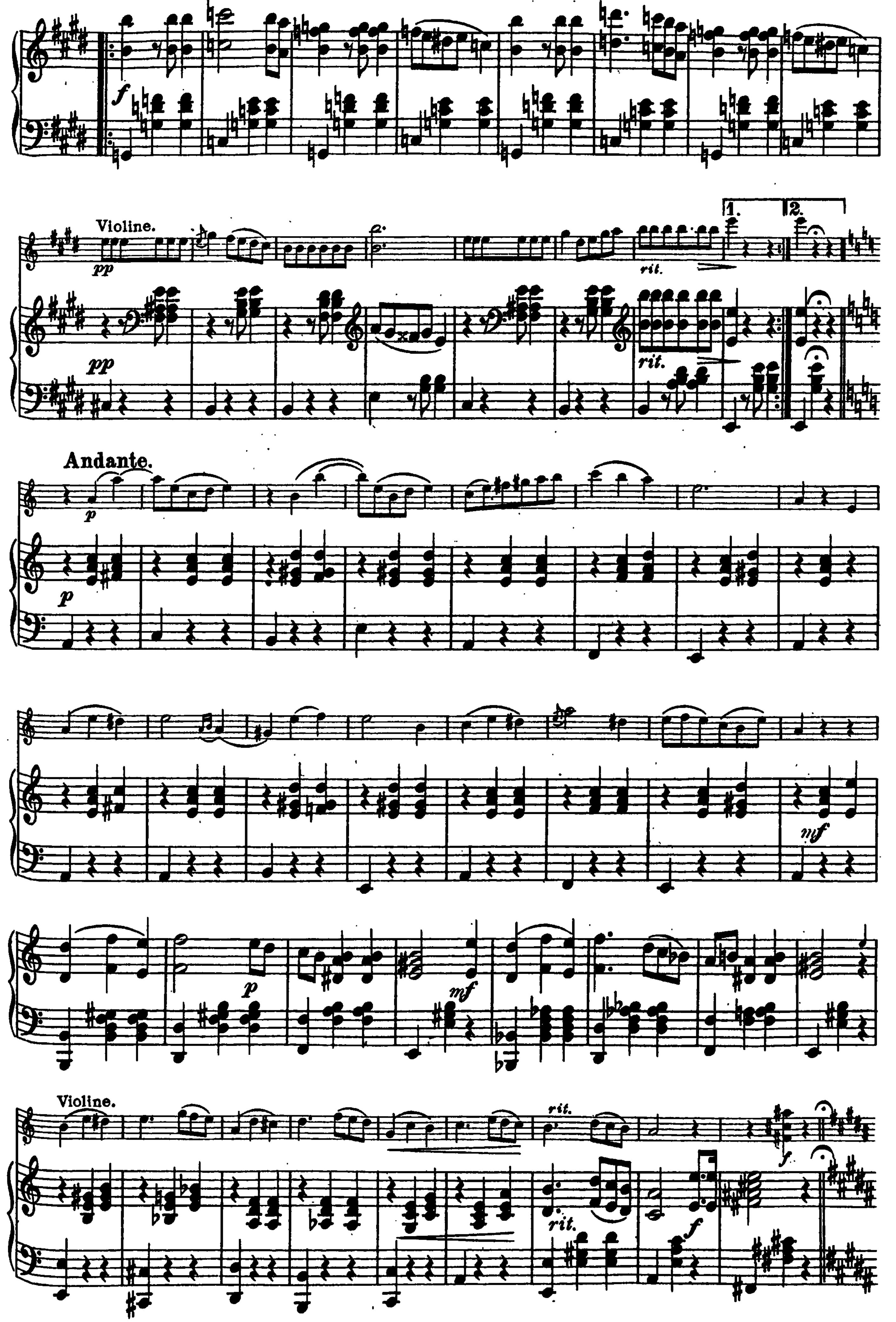
SCHUBERTIANA No. 2.
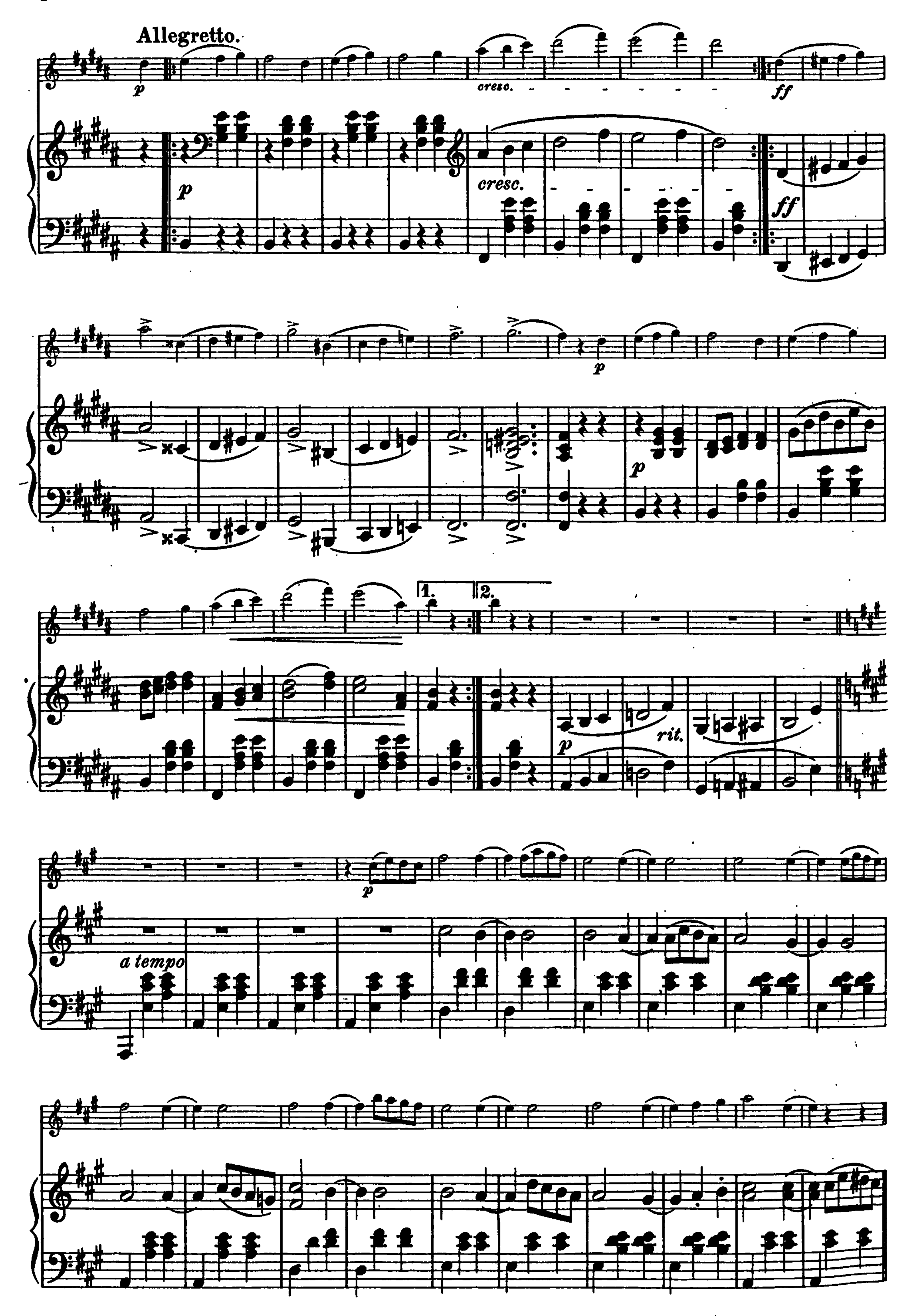
Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

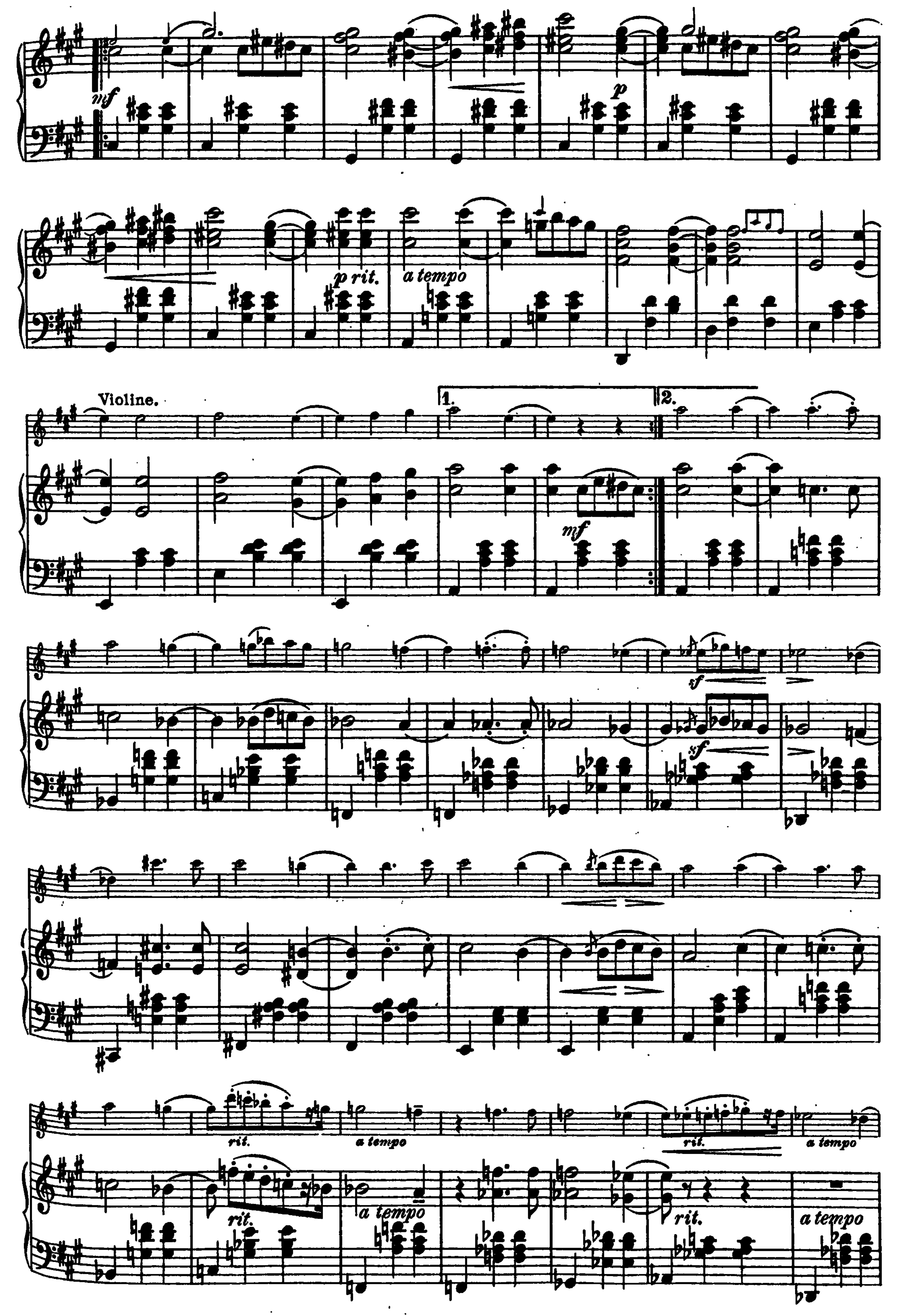


Anmerkung. Aus Raumrücksichten konnte keine vollständige Partitur gestochen werden, wir mußten uns vielmehr auf einzelne Stichwörter in den Stimmen beschränken. N. M.-Z. 1341
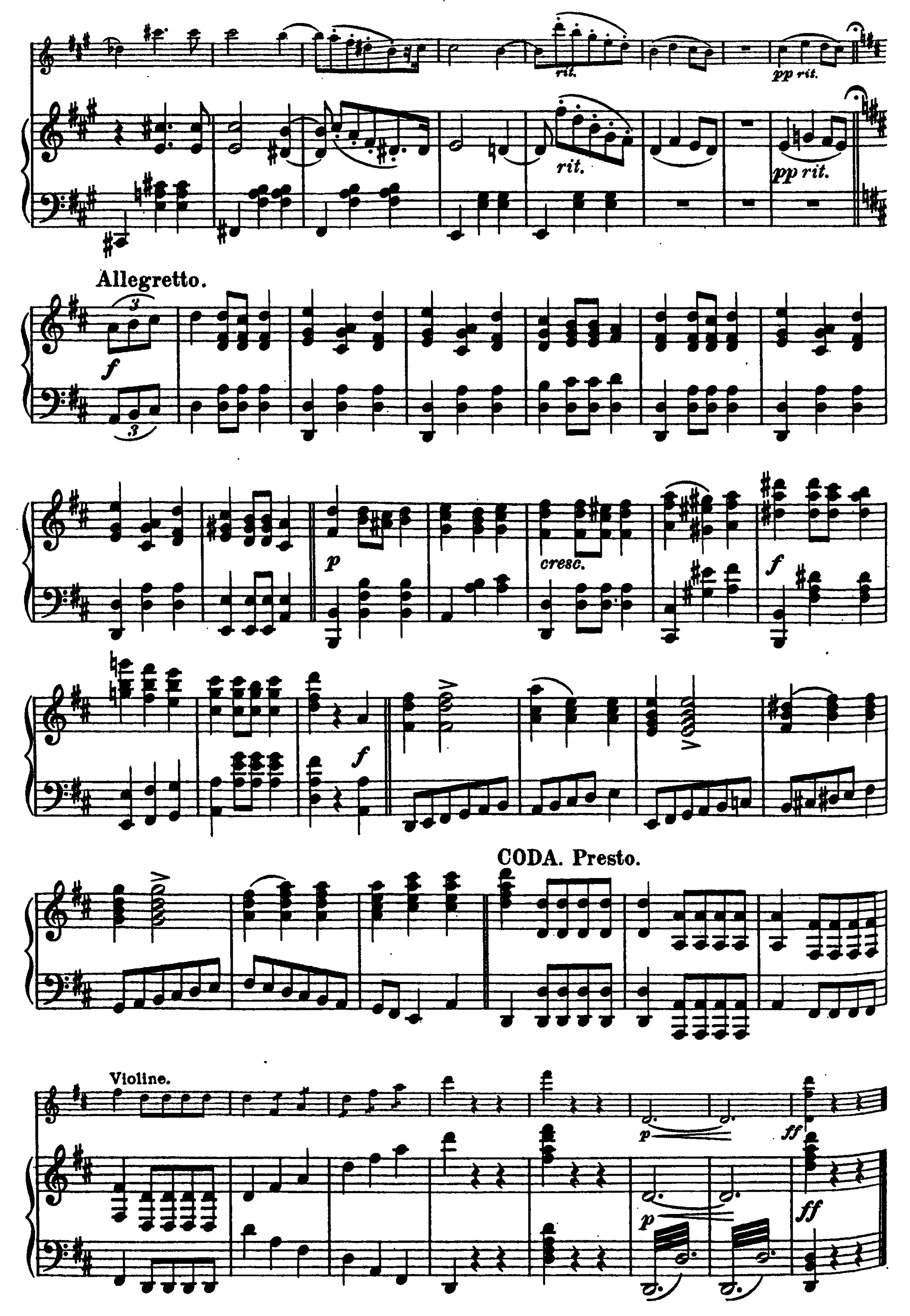

Moderato.
Violine.
cresc.
cresc.
rit.
Allegretto.
Violine.


Violine.
Andante.
Violine.


Allegretto.
p
cresc.
ff
p
cresc.
ff
p
p
1.
2.
p
rit.
p
a tempo



mf
p
p rit.
a tempo
Violine.
1.
2.
mf
sf
sf
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
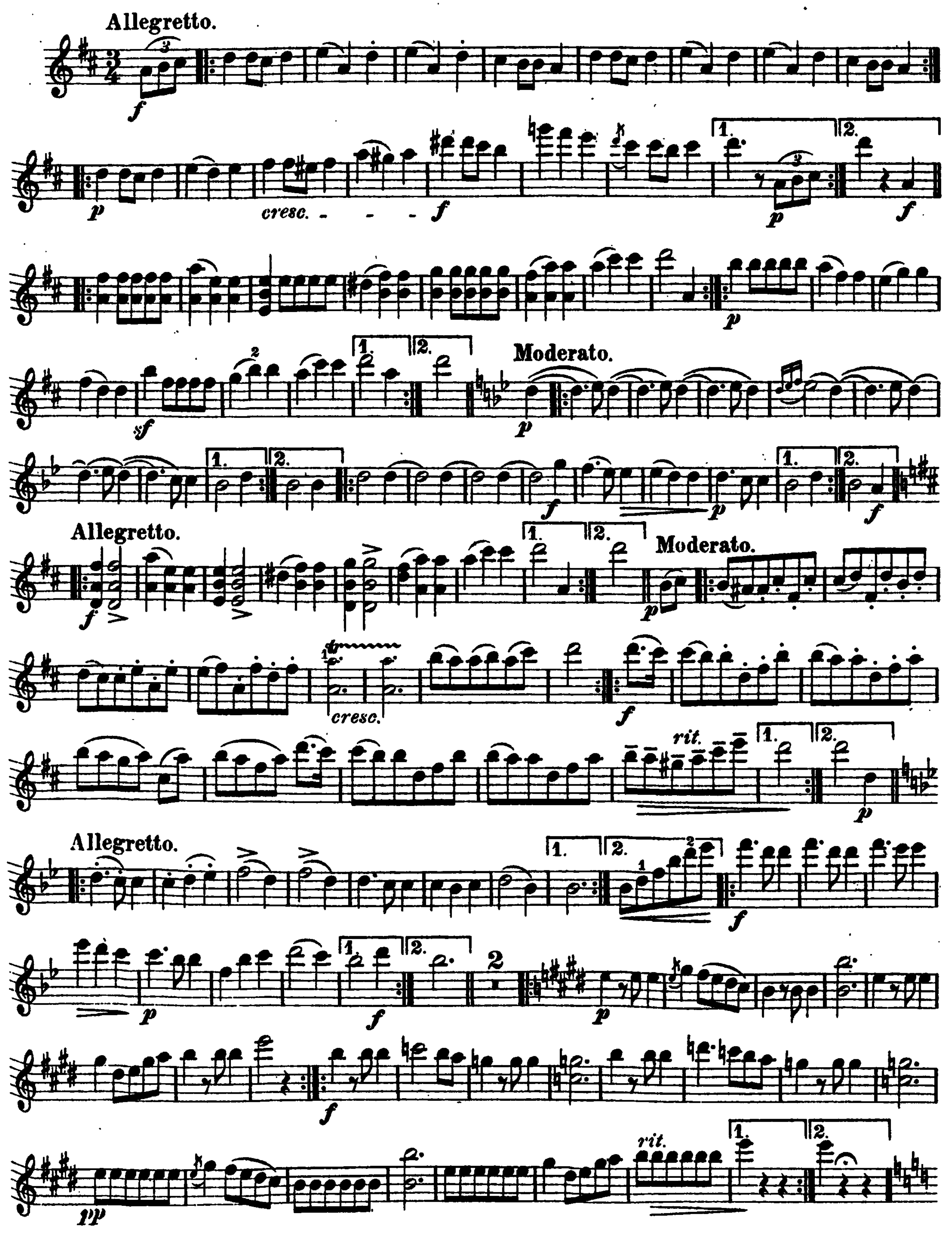

rit.
pp rit.
rit.
pp rit.
Allegretto.
f
p
cresc.
f
f
CODA. Presto.
Violine.
p
ff
p
ff

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
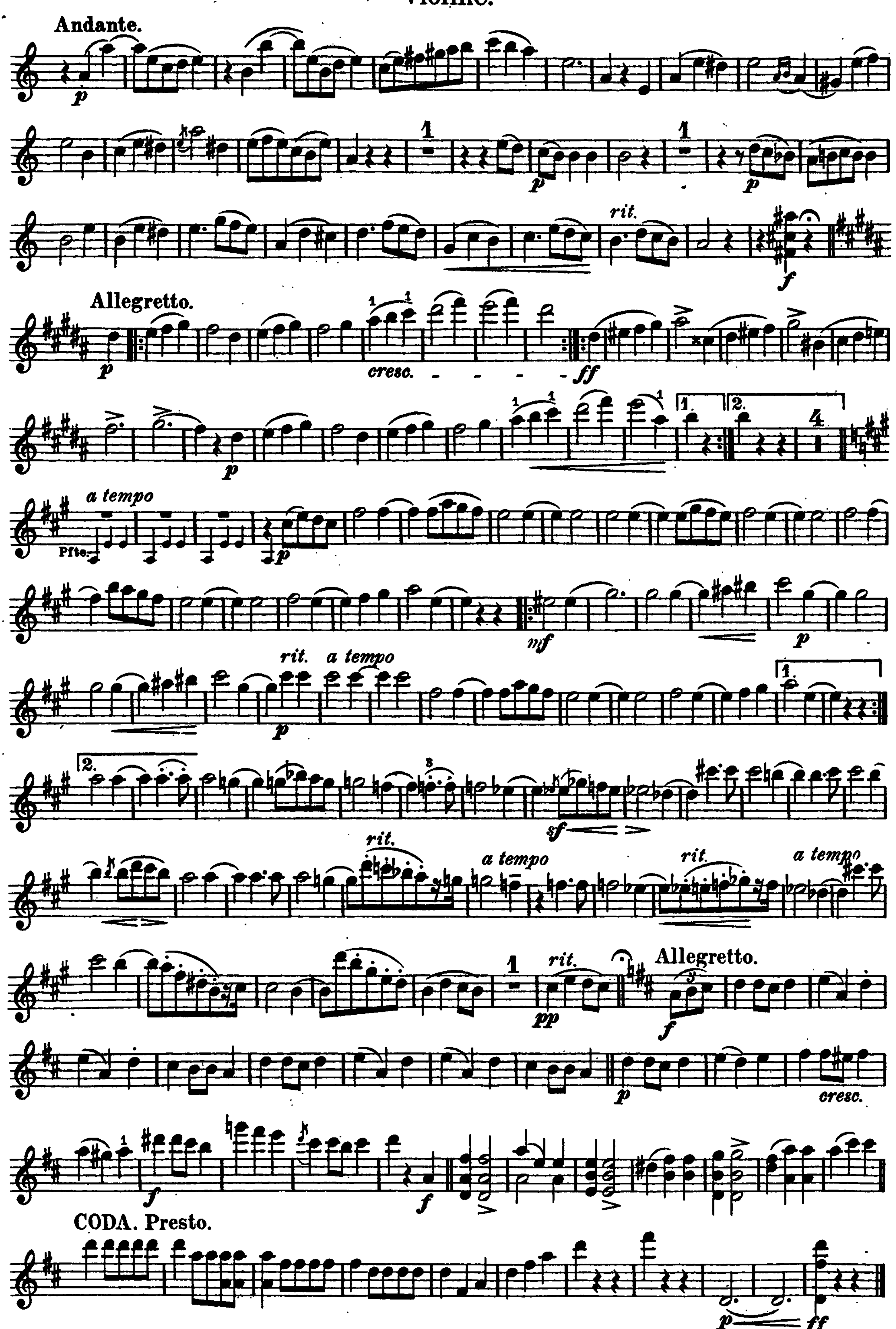
SCHUBERTIANA No. 2.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violine.



Violine.
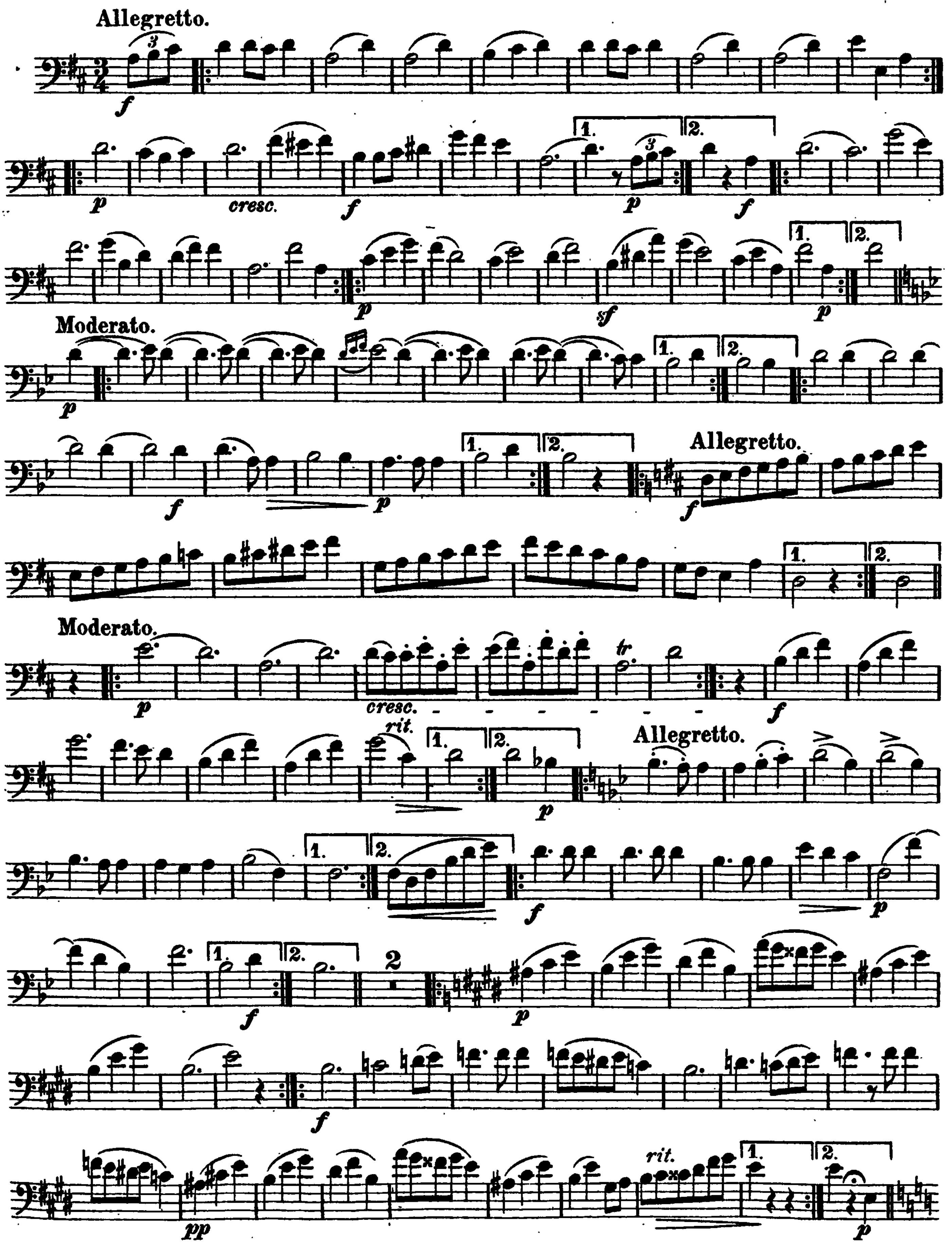

Andante.
rit.
Allegretto.
cresc.
a tempo
Pfte.
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
Allegretto.
cresc.
CODA. Presto.
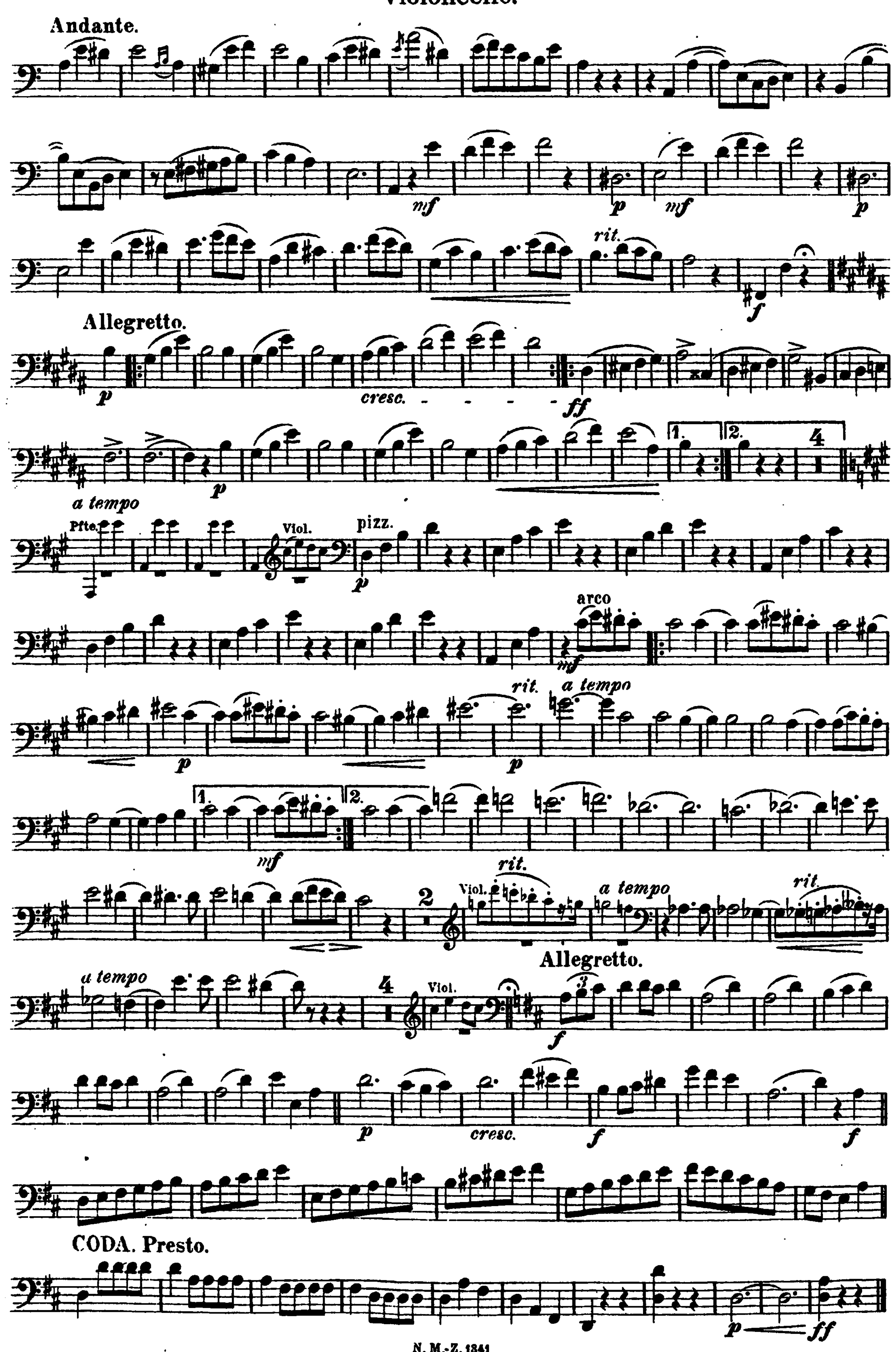
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA No. 2.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violoncello.




Andante.
rit.
Allegretto.
cresc.
a tempo
Pfte.
Viol.
pizz.
arco
rit.
a tempo
Viol.
rit.
a tempo
rit.
a tempo
Viol.
Allegretto.
cresc.
CODA. Presto.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.	1912 Heft 10

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Monna Isabeau.

NACH der „Cavalleria" hat Mascagni eine stattliche Reihe mehr oder minder mißlungener Opern geschrieben: den „Freund Fritz" und die „Rantzau", den „Zanetto", den „Silvano" und die „Iris", die „Maschere" und die „Amica". Neuerdings die „Isabeau". Alle diese Werke traten mir zu Rom, Mailand, Genua, Turin in sorgsam vorbereiteter Ausführung entgegen; stets zeigten Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten sich eifrig bemüht, aus den Partituren herauszuholen, was diese irgendwie hergeben konnten. Manches tat man dabei wohl dem mächtigen, einflußreichen Verlagshause Sonzogno zuliebe, das Beste aber fraglos der italienischen Kunst zu Ehren. Verringerte die Aussicht, für sie wieder namhafte Siege zu gewinnen, sich auch von Jahr zu Jahr angesichts der Enttäuschungen, die der heißblütige Livornese seinen Landsleuten nach dem Welterfolg seines verheißungsvollen Frühwerkes regelmäßig bereitete, so mochte man doch von der Hoffnung nicht lassen, für den Geltungsbereich der wälschen Musik neue Eroberungen zu machen. Ich lobe mir diesen Nationalstolz, der ja auch den Franzosen zu eigen ist. Wollte der Himmel, wir hätten in Deutschland nur einen bescheidenen Teil davon! Ich werde nicht müde werden, es zu wiederholen: es ist eine S c h a n d e, daß es angesehene deutsche Bühnen gibt, die Pfitzners „Armen Heinrich" und „Rose vom Liebesgarten", die Kloses „Ilsebill", die die „Ingwelde" von Schillings noch nicht zur Darstellung brachten! Es ist unverzeihlich, daß die Berliner Hofoper, unsere reichstausgestattete Szene, die Pflege des d e u t s c h e n Musikdramas der Gegenwart in empörender Weise vernachlässigt! Es ist ein Jammer, daß in der Wagner-Stadt München ein Felix Mottl, der sich mit allen Kräften dagegen sträubte, eine blutrünstige Kulissenreißerei wie die „Tosca" in den Spielplan aufzunehmen, vor den banausischen Ansprüchen des Theaterbürokraten und Kassierers zurückweichen mußte! Welcher Italiener fragt danach, ob außer dem mit rühmenswerter Energie sich in Heimat und Fremde durchsetzenden Richard Strauß und dem bei aller liebenswürdigen Bescheidenheit so weltklugen Humperdinck noch Andere bei uns am Werke sind, die sich mit Begabung, Wissen und Können eifrig bemühen, das Werk Wagners auf würdige Art weiter zu führen? In keinem angesehenen italienischen Blatte las ich von dem starken Erfolg, den Hermann von Waltershausen jüngst mit seinem „Oberst Chabert" zu Frankfurt davontrug — wo der gar seltene Fall sich ereignete, daß ein großes, buntscheckiges Publikum den Absichten eines ernst strebenden jungen Tonsetzers verständnisvoll entgegenkam. Doch unsere deutschen Weltblätter lassen sich aus Mailand, aus Venedig, ja aus dem Provinznest Novara telegraphieren, daß dort Mascagnis „Isabeau" mit jubelndem Beifall aufgenommen wurde und eitel Begeisterung für das letzte Werk des Maëstro herrsche. Das ist d r e i s t e E n t s t e l l u n g d e r W a h r h e i t, weiß die liebe Zeit von welcher „geschäftstüchtigen" Agentur vorgenommen! Ich wohnte der dritten Wiederholung der „Isabeau" in der „Scala" bei und behielt die Zuhörerschaft scharf im Auge. Die Insassen des Parketts und der Logen verharrten nach den Aktschlüssen in eisigem Schweigen; von der letzten und vorletzten Galerie aus setzte die Claque mit aller Mühe ein paar Hervorrufe für die Sänger durch. Dabei war die Wiedergabe in jeder Beziehung glänzend, ja musterhaft; ich könnte zu ungefähr passendem Vergleiche nur die Dresdner Darstellungen der „Elektra" und des „Rosenkavaliers" unter Schuch heranziehen. Tullio Serafin, ein Dirigent von ungewöhnlich hohen Graden, strebt seinem unvergleichlichen Vorbilde Toscanini mit Hingebung und verdientem Erfolge nach; es ist wahrhaft erstaunlich, wie er in die zähflüssig-monotone Musik Mascagnis Gliederung, Frische, Glanz bringt, ja ihr den Schein dramatischen Lebens verleiht. Bernardo de Muro: ein kaum flügge gewordener Tenor von köstlichen stimmlichen Mitteln, hochrespektabler Technik und flammendem Bühnentemperament. Auch das hat man stets von Neuem zu unterstreichen: wer über die feinen Kunststücke d e s Caruso auf deutschen Szenen aus dem Häuschen gerät, kennt d i e Carusos nicht, die man südlich der Alpen häufig genug antrifft. Die Titelheldin: Adelina Agostinelli. Eine zart rührende, ins Wälsche übersetzte „Elsa", wie der Komponist sie sich wohl erträumte, aber aus eigener Kraft nicht zu erschaffen vermochte. Dann: welche Sorgfalt in der Ausarbeitung der kleineren Rollen, welche Genauigkeit, welche Schlagfertigkeit in der Ausführung der äußerst schwer, weil ungeschickt gesetzten Chorpartie! Der Orchesterklang: bezaubernd in weicher Fülle, grandios im Fortissimo. Nur das Rhythmische nicht immer scharf genug behandelt. Dekorationen und Beleuchtungen: so gut aufeinander abgestimmt, als es die „Scala", das Prototyp der unsinnigen alten Opernkommode mit ihrem riesigen, die Vorderbühne völlig umklammernden Logen-Proszenium, nur irgend erlaubt.

All das tut man in Italien für eine Partitur, der unzweideutig der Stempel der Lebensunfähigkeit aufgeprägt ist. Der nationalen Ehre zuliebe. Bravissimo! — Wäre ich

Pfitzner, oder Schillings, oder Klose: ich würde es mir doch sehr überlegen, ein zweites Mal in Deutschland zur Welt zu kommen.

* * *

Mascagni. Ein zweifellos ungewöhnlich befähigter Komponist von vorwiegend lyrisch-melancholischer Anlage, auch lungenstarkem nationalem, aber nicht eigentlich dramatischem Pathos — was man nicht verwechseln darf —, von mittelmäßiger Allgemeinbildung und recht bescheidener Technik der symphonischen Entwicklung und des musikalisch-bühnenmäßigen Aufbaus. Der hesperische — für unser Gefühl schon sommerlich angehauchte — Lenz hat für ihn einmal gesungen; ein flotter, im Auftragen anlockender Lokalfarbe äußerst geschickter Theatraliker hat ihm einmal vorgearbeitet. Giovanni Verga verschwindet; Pietro Mascagni bleibt übrig. Er tappt in ein knallbunt angestrichenes, aber bühnenwidriges Textbuch nach dem anderen hinein und zieht sich jedesmal die Schlinge des Novellisten um den Hals. Dies die Geschichte des Mascagnischen Opernjammers, die „Isabeau" mit eingeschlossen. Es steckt Tragik in solcher verfehlten Laufbahn, erheblich mehr Tragik als in allen dickleibigen, vom Tonsetzer bisher gefertigten Partituren.

Für die schwächliche Szenenführung und die wässerigen Reimereien der „Isabeau" zeichnet wieder Luigi Illica. Seine Besonderheit ist das Libretto mit kulturhistorischen Anmerkungen und psychologischen Erläuterungen am Rande; alles, was der Hörer sich aus dem Bühnenbild, dem gesungenen Wort, der Orchestersprache nicht zu enträtseln vermag, wird ihm hier mit breiter Geschwätzigkeit mundgerecht gemacht. Die Methode ist einfach und bequem: Dichter und Komponist führen die gewählte Vorlage aus, soweit es ihnen just behagt oder soweit ihr Können reicht; der Rest wird durch den fortlaufenden Kommentar erledigt, der im Druck durchschnittlich drei- bis viermal so viel Raum einnimmt als der Dialog. Schade nur, daß man den Theaterbesucher nicht gesetzlich dazu anhalten kann, sich das Buch zu kaufen! Auch für die nichtssagende Umformung des Hauptmotivs ist Illica verantwortlich. Die Legende von der gefürsteten, blonden, engelschönen Frau, die zur Begleichung eigener oder fremder Schuld unter der strahlenden Mittagssonne auf weißem Zelter entblößt durch die Stadt reitet und von keinem neugierigen Auge erspäht werden darf: sie ist in ihrer wunderlichen Mischung von Schönheitsdurst, Traumstimmung, Lüsternheit und Allegorie ächt britannisch-keltisches Gewächs. Englische Lyriker und englische Maler — unter letzteren vornehmlich die Gruppe der neugefirnissten Praerafaeliten um Burne Jones und Dante Rossetti — haben denn auch dem für sie dankbaren Stoff alle Ehre angetan. Doch was soll die Bühne mit der hüllenlosen Lady? Freilich brachten wir es bereits bis zur Nackttänzerin, deren ekles Gebahren ja geduldet werden muß, wenn anders die grünen Herrlein unserer freiheitlich geschminkten Presse nicht über angebliche Bevormundung der Kunst zetern sollen. Aber eine nur mit dem Violinschlüssel bekleidete Primadonna hoch zu Roß vor der Rampe, in öffentlicher Vorstellung? Wird jedoch in einem Theaterstück die „scène à faire" hinter die Kulissen verlegt — wie dies leider mehrfach auch bei Friedrich Hebbel geschieht —, so schneidet man dem Drama den Kopf ab. Der brave Mascagni hilft sich mit einem orchestralen Zwischenspiel bei offener Szene: er schreibt immer ein orchestrales Zwischenspiel, wenn ihm gar nichts mehr einfällt. Vor und nach diesem Intermezzo erscheint die Heldin, wie Maeterlincks „Monna Vanna", von einem langen Mantel geschirmt. Das Uebrige: ein kläglich sentimentaler Backfischroman in mittelalterlicher Aufmachung. Vernehmt die rührende Mär von der minniglich keuschen Maid am Königsthron und dem unbärtigen, hochgesinnten Jüngling aus dem Volke! Unerträglich schleppende Exposition, überstürzte Katastrophe, gedehnter, tränentriefender Schluß. Dazu ein endloses, homophones Akkordgeschiebe in gelegentlich interessanter, zumeist jedoch gequälter, geschraubter Harmonik. Steht die Handlung zeitweilig ganz still, braucht sich der Komponist mit dem ihm wesensfremden dramatischen Bewegungsprinzip nicht abzuquälen, dann ertönt hier und da auch ein ächt empfundener, ergreifender Gefühlslaut. Die Orchesterbehandlung ist nicht reizlos, aber für moderne Ansprüche wenig abwechselungsvoll. Mascagni blieb im Wesentlichen bei der Palette, die er sich für seine „Cavalleria" herrichtete. Im Gegensatz zu seinem siegreichen Rivalen Puccini, der sich neuerdings durch Richard Strauß und Debussy bereichert. Puccini ist der geschmeidigere, anpassungsfähigere, Mascagni der ehrlichere Künstler. Er täuscht keine Wirkung vor, wo keine Ursache ist. Ja, wenn man von der Ehrlichkeit allein leben könnte!

* * *

Die „Isabeau" ist zu schlecht, um nicht baldigst auf den deutschen Bühnen zu erscheinen. Meine werten Kollegen werden also demnächst in der Lage sein, sich die frühzeitige Impotenz Mascagnis und den Mangel an Kunstgeschmack, Pflichtbewußtsein und Nationalgefühl bei verschiedenen einheimischen Theaterleitern auf ihre eigene Art zu erklären. Da man übrigens in den gegenwärtigen Zeitläuften gut daran tut, nicht den Verdacht italienfeindlicher Gesinnungen auf sich zu laden, möchte ich ausdrücklich feststellen, daß es wirkungssichere, wertvolle ältere italienische Opern gibt, von denen das deutsche Publikum schlechterdings nichts oder nichts mehr weiß. Dazu rechne ich beispielsweise den in einigen Szenen hochbedeutenden „Don Carlos" von Verdi, den ich vor kurzem im „Politeama Genovese" wieder mit heller Freude an der genialen Situationsdramatik des Altmeisters hörte. Hofbühnen-Intendanten, denen Schiller nicht fremd ist, werden mir zugeben, daß Verdi die Gestalt des Königs Philipp in gar Manchem kongenial erfaßte. Da sich die meisten unserer Opern-Excellenzen indessen grundsätzlich nur mehr bei Theateragenten Rats erholen, und da für letztere weder Schiller noch der charaktervollere Verdi der späteren Schöpfungen Kurswert haben, dagegen Puccini und Mascagni im höchsten Grade „marktgängig" sind, so rechne ich mit Sicherheit darauf, daß meine Anregung in die Versenkung fällt.

Mailand, Anfang Februar. **Paul Marsop.**

Bachs berühmtes Variationenwerk
(Goldbergvariationen)
in erleichterter, inhaltlich unveränderter Darstellungsform für vierhändige Ausführung instruktiv bearbeitet von KARL EICHLER.[1]

Motto: „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage."
Shakespeare.

WENN ich mich anschicke, als Autor einer Neubearbeitung der berühmten Bachschen Variationen die gute Klaviermusik pflegenden häuslichen Kreise sowie die Klavierlehrerwelt auf dies Werk aufmerksam zu machen, so möge es mir gestattet sein, zur Einleitung meiner Ausführungen auf die Urteile zweier kompetenter Musiker Bezug zu nehmen, die hierfür als Autoritäten gelten.

[1] *Anmerkung der Red.* Wir hoffen, daß durch die im Verlage von *Carl Grüninger* in Stuttgart erschienenen Bearbeitungen der Bachschen Variationen einem wirklichen Bedürfnis abgeholfen worden ist. Für den Unterricht, für die Kreise der Musikliebhaber ist die Bearbeitung in erster Linie bestimmt. Man lasse sich nicht durch kleinere Nachteile, wie sie für das Auge wie auch für die Finger nicht zu vermeiden waren, beirren: die Vorzüge der Bearbeitung sind zu eklatant: es ist ein Vergnügen, diesen Bach zu spielen, und wer über die Anfangsgründe des Klavierspiels hinaus ist, wird die Variationen beherrschen. Die Freude an dieser Musik

J. Rheinberger, der ehemalige Professor und Leiter der Akademie der Tonkunst in München, zählte es zu dem Bedeutsamsten, was Bach überhaupt für Klavier geschrieben hat. *A. Schweitzer*, der bekannte Bach-Biograph und hochgeschätzte Bach-Interprete, findet, daß Bach in diesem Werke unserem modernen musikalischen Empfinden unter allen seinen Klavierwerken am nächsten steht.

Wie mag es wohl kommen, daß gerade dieses Werk zu den unbekanntesten und unterrichtlich am wenigsten verwerteten Klavierwerken Bachs gehört?

Des Rätsels Deutung ist sehr einfach.

Ich werde es in tunlichster Kürze versuchen, den Gründen der bedauerlichen Tatsache nachzugehen, woher Unbekanntsein und Nichtverwertung des Werkes im Unterricht kommen, um daran anknüpfend den Weg zu zeigen, der vermittelst meiner Bearbeitung die vorhandenen Schwierigkeiten beseitigen dürfte, wodurch die Möglichkeit der Ausbeute des herrlichen Werkes in der Hausmusik und in dem guten Klavierunterricht in Aussicht gestellt werden kann.

Die Hauptschwierigkeit liegt in dem Umstand, daß die Variationen für das zu Bachs Zeiten gebrauchte zweimanualige Klavier geschrieben sind, so daß fast die Hälfte für e i n Klavier ohne zweites Manual nahezu unausführbar genannt werden muß. Steht nun dieses Werk in den verschiedenen Bach-Ausgaben aus falscher Pietät gegen den Meister genau so notiert wie im Original, so ist eine erstklassige Virtuosität erforderlich, um die Variationen überhaupt zur Ausführung zu bringen; die vielen Herbheiten und Bizarrerien, die äußerst unschön wirken, wären aber selbst dann nicht entfernt.

Die w a h r e Pietät gegen Bach besteht darin, dieses herrliche Werk der Allgemeinheit nicht vorzuenthalten, sondern es ihr zuzuführen, wozu als einziger Weg der der U m a r b e i t u n g anzusehen ist. Ich habe mein Ziel ohne jede eigene Zutat, nur mit den Mitteln kontrapunktischer Versetzungen und Umkehrungen, sowie unter Anwendung von Oktavenwechseln zu erreichen gesucht. Sollte damit auch manche Stelle klanglich an Wirkung etwas verloren haben, so bleibt doch ein überaus musikalisch bildender Inhalt übrig, dessen Wert die erlittenen Nachteile um ein Vielfaches überwiegt.

Neben der genannten Hauptschwierigkeit bestehen aber noch weitere für die Einführung des Werkes als Unterrichtsgegenstand. Sie liegen darin, daß heute die Variationenform überhaupt etwas verpönt ist, und daß der Kanon, der hier in neun einklavierigen Variationen seine Verwendung fand, einer an sich berechtigten Apathie begegnet.

Diesem doppelten Bedenken gegenüber betone ich erstlich, daß Bachs Variationen nicht nach der Schablone gearbeitet und gar nicht mit gewöhnlichen Variationen zu vergleichen sind, sondern daß jede einzelne ein stets neues Motiv verarbeitend, ein Stück idealster Kunstvollkommenheit zeigt; was aber die Verwendung der Kunstform des Kanons betrifft, so wird man finden, daß diese hier bei Bach wie ganz freie Komposition anmutet.

Hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades des ganzen Werkes jedoch ist freilich zuzugeben, daß schon mit der polyphonen Schreibweise, ihrer Ungewohntheit wegen, Anforderungen an die Ausführung gestellt werden, die um ein Beträchtliches über die D u r c h s c h n i t t s f e r t i g k e i t aller Dilettantenschüler hinausgehen. Dadurch kommt der Unterrichtende in eine prekäre Lage und sieht sich genötigt, die Einbeziehung des bildungsreichen Werkes auf eine kleinprozentige Selekta beschränken zu müssen, oder überhaupt darauf zu verzichten.

In Erwägung der obwaltenden Schwierigkeit gelangte ich nach reiflicher Ueberlegung zu dem Entschluß, noch einen Schritt weiter zu gehen und das ganze Werk durch Kleidung in das Gewand des v i e r h ä n d i g e n Z u s a m m e n s p i e l s, ohne jede Aenderung gegenüber der zweihändigen Ausführung, derartig zu erleichtern, daß Tausende von Klavierspielern, selbst wenn sie es nicht über die technische Durchschnittsfertigkeit hinaus gebracht haben (obwohl sie musikalisch veranlagt sind und auch über eine gewisse allgemeine musikalische Bildung verfügen), nun auch an d i e s e n Bach heranzutreten wagen dürfen, und damit Gelegenheit finden, den Meister Johann Sebastian von einer Seite kennen zu lernen, die ihnen die Scheu vor ihm zu nehmen imstande sein wird.

Mit der erleichterten Darstellungsform für vierhändige Ausführung war nun aber allerdings eine umfangreiche Zerreißung von Themen und Lauffiguren untrennbar verbunden. Ich muß damit, wie ich mir voll bewußt bin, dem scheinbar gerechtfertigten Uebelwollen derjenigen Kritiker verfallen, die alles Heil von dem zur Vermittlung durch das A u g e gedachten Notenbild erwarten. Nun verkenne ich keineswegs den Wert der Verfolgung der polyphonen Stimmführung durch das Auge. Den eigentlichen Bildungswert erblicke ich aber doch in der Wirkung des durchs O h r vermittelten Inhalts. Zudem ist die hier nötig gewordene Zerreißung des Notenbildes nur vorübergehend und hört auf, wenn der Schüler zu der Befähigung gelangt ist, die Rekonstruierung des Notenbildes selbst vornehmen zu können. Jeder gute Unterricht sollte diese Befähigung auf der Stufe, für die dieses Bach-Werk bestimmt ist, erzielt haben, und jedem guten Unterricht sollte es erwünscht sein, eine so günstige Gelegenheit zu erhalten, den Schüler in die Gesetze der Kontrapunktik praktisch einzuführen.

Ich stelle meine Doppelarbeit, die Umarbeitung der zweiklavierigen Variationen und die Kleidung des ganzen Werks in das Gewand des vierhändigen Zusammenspiels in Parallele und frage: Ist das Interesse der musikalischen Volkskunsterziehung mehr gewahrt beim „Sein", d. h. bei der Möglichkeit einer klavierunterrichtlichen und hausmusikalischen Verwertung des so viele bildende Elemente enthaltenden Werks, oder beim „Nichtsein", dem Verzicht darauf?

Ich glaube kaum, daß die Antwort zweifelhaft sein kann, und vertraue der Einsicht des guten Klavierunterrichts, daß er sich meinen Bach-propagandischen Bestrebungen gegenüber nicht passiv verhalten wird. Diese entstammen dem Mitleid, das ich empfinde, wenn ich an die inhaltsleere Uebungskost denke, womit die klavierbeflissene Jugend so oft gespeist wird, und wenn ich im Zusammenhang damit sehe, welche Fortschritte die Geschmacksverflachung in der Hausmusik gemacht hat. Dagegen gibt es nur ein Mittel, das der Darbietung einer besseren Kost. Und wenn Bach hiezu in Frage kommen kann, so ist dies nur möglich in erleichterter Technik, mithin nur in der Darstellungsform für vierhändiges Zusammenspiel, aber o h n e A e n d e r u n g.

Nun hat der Unterricht gerade im Zusammenspiel auch einen überaus wertvollen Bundesgenossen; es ist der g e s e l l i g e Faktor, der die Mühen halbieren und die Freuden verdoppeln hilft. Wir dürfen darin das Geheimnis suchen, Bach der Laienwelt näher zu bringen. Versuche beweisen es, daß in der vierhändigen Ausführung die Klarheit der Stimmführung wesentlich deutlicher hervortritt und eine außerordentlich vermehrte Tonfülle und Klangschönheit entsteht, wie sie zweihändig nur von Virtuosen erreicht wird.

Mag die erleichterte Ausführung zunächst vor allem für das Bedürfnis des Dilettantenunterrichts bestimmt sein,

---

wird nicht durch zu große Schwierigkeiten der Ausführung beeinträchtigt, und den Nutzen dieser Uebung wird jeder bald am eigenen Leibe spüren. Wir geben in der heutigen M u s i k b e i l a g e auf Seite 1 und 8 eine Probe der Bearbeitung, die letzte Variation, das Quodlibet über zwei beliebte Volkslieder. Daß kein Geringerer als Professor *Max Pauer*, der Direktor des Kgl. Konservatoriums in Stuttgart, die Widmung der Bearbeitung angenommen hat, sei ein weiterer Beweis für ihre Bedeutung im Unterricht. Das Heft ist 71 Seiten stark in Großformat, sehr sauber gestochen und kostet 4 M. (broschiert). — Gleichzeitig sei erwähnt, daß der Verlag von Carl Grüninger Karl Eichlers „Auslese von Bachs instruktiven Klavierwerken" (für 4, 3 oder 2 Hände) jetzt ebenfalls herausgibt, vollständig in drei Bänden oder in sieben Heften. (Siehe Inserat.) Wir kommen auf diese Ausgabe noch zu sprechen.

so bildet sie doch auch eine Bereicherung für die Kunstschule, denn die Dilettantenschule ist einmal das natürliche Rekrutierungsfeld der Kunstschule. Letztere erhält damit aber auch eine gute sonst ganz fehlende Gelegenheit zur Vorübung für das Partiturspiel, wenn sie ihre Schüler veranlaßt, den Inhalt des Werks von vier Systemen zweihändig abzuspielen zu versuchen.

Ich möchte nicht in den Verdacht geraten, mit meinen Bestrebungen einen einseitigen Bach-Kult inszenieren zu wollen, denn mein Ziel ist nicht Bach, sondern nur „mittelst Bach hin zur guten Musik".

Arrey v. Dommer berichtet in seinem Handbuch zur Geschichte der Musik: „Bachs Klavierwerke sind bis zum heutigen Tag die wahre Grundlage alles Klavierspiels geblieben, soweit es echte Kunst bedeutet und nicht zu rein äußerlicher Virtuosität herabgesunken ist."

Und wer daran sich bildet, der hat wahrlich auf keinen Sand gebaut.
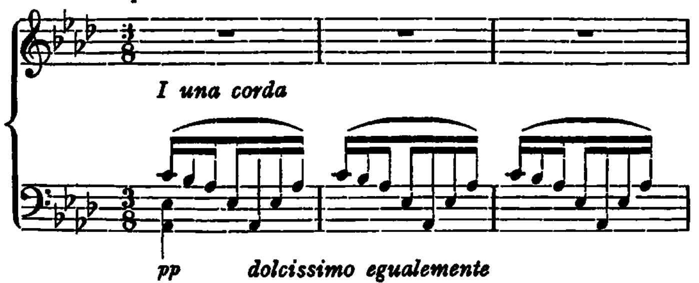
Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, mit dieser Gabe der edlen Sache der musikalischen Volkskunsterziehung zu dienen.

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)
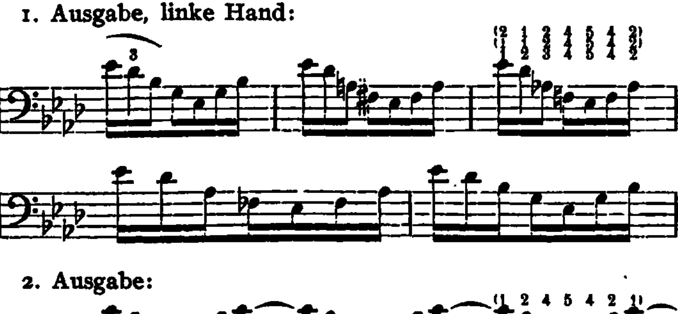
Enorm tonmalerisch ist die Figur der linken Hand, welche so sehr dem Senken und Heben der Welle abgelauscht ist.
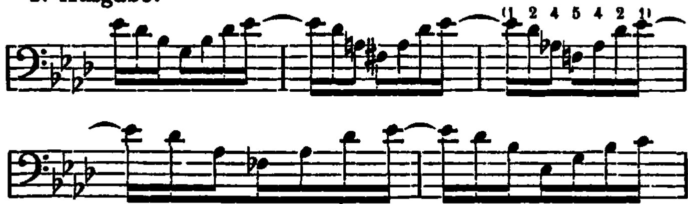


In der ersten Ausgabe erscheint Takt 1 zweimal, während er in der späteren Ausgabe viermal erscheint.

Liszt machte in der späteren Ausgabe, wie ich schon oben sagte, einige kleine Aenderungen, die sich auf die linke Hand beziehen und wodurch die Begleitungsfigur erleichtert wurde.

1. Ausgabe, linke Hand:
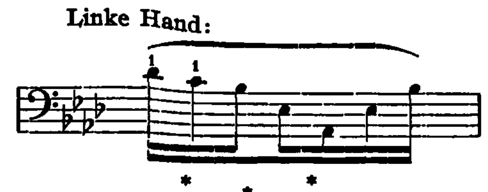


2. Ausgabe:



Es ist klar, die Figur in der ersten Ausgabe war sehr schwer. Bei folgendem Takt haben wir schon echt Lisztschen Fingersatz (Daumenspiel). Der Daumen muß von Des nach C leise geschleift werden: *molto legato.*

Linke Hand:

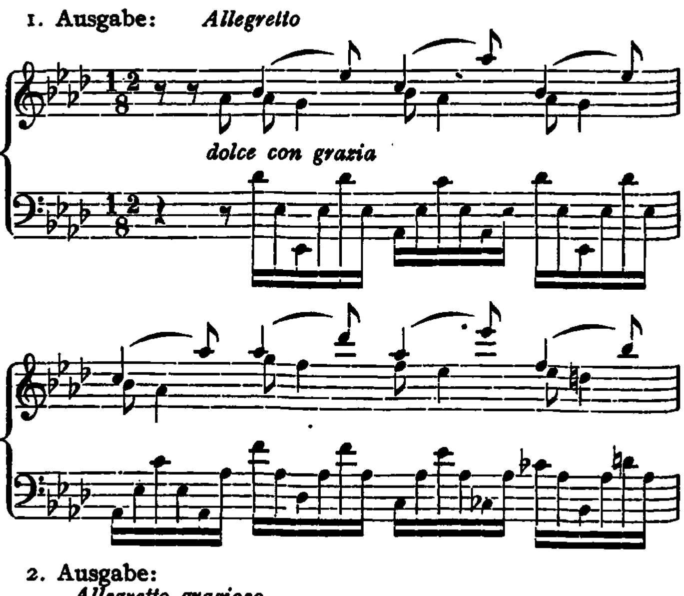


Das nun folgende Werk „Au bord d'une source" hat Liszt total umgeändert. Als Motto stehen einige Verse Schillers voran:
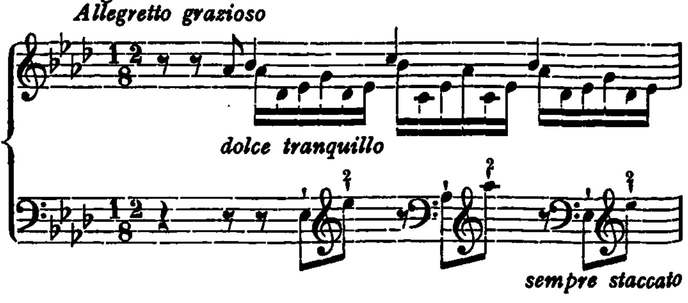
„In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur."

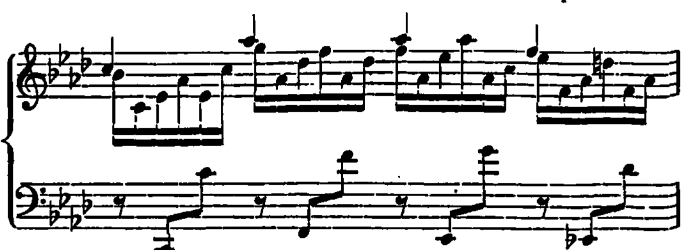
Hauptsächlich tonmalerische Gründe scheinen Liszt bewogen zu haben, das Werk zu ändern. Nach dem Titel „Au bord d'une source" handelt es sich um das Murmeln der Quelle, die alle möglichen Gefühle der einsamen Seligkeit hervorruft. „Au bord d'une source" scheint aber in der ersten Ausgabe mehr zu rauschen als zu murmeln.

1. Ausgabe: *Allegretto*



2. Ausgabe: *Allegretto grazioso*

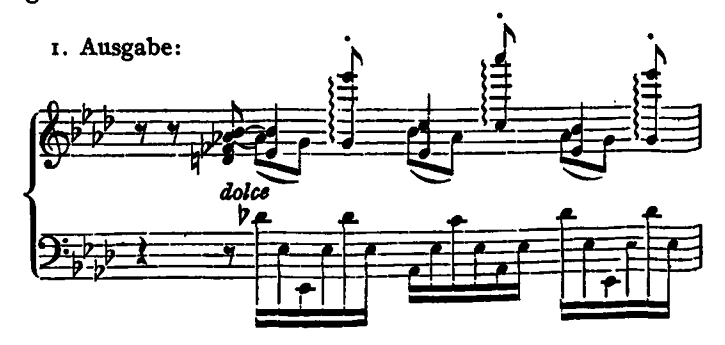


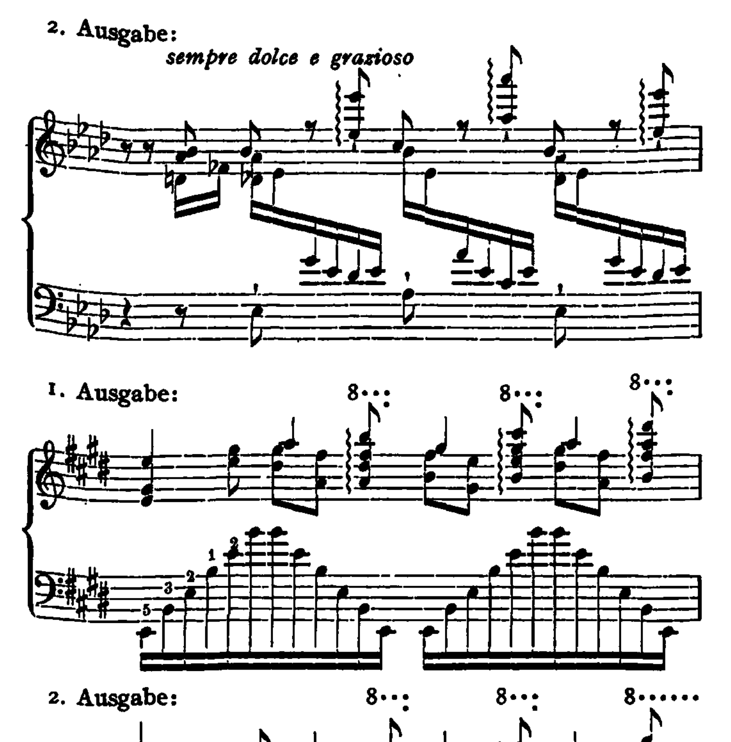


Liszt legte also die Begleitungsfigur höher, wodurch das Murmeln der Quelle tonmalerisch intensiver getroffen wurde.

Aus folgenden Beispielen ersieht man, wie Liszt in der 2. Ausgabe die tieferen Lagen, um die Nachahmung des Murmelns zu erreichen, vermieden und die Schwierigkeiten gemildert hat.

1. Ausgabe:





Bei einer Gesamtausgabe der Werke Liszts würde ich raten, die erste Ausgabe von „Au bord d'une source" unter allen Umständen zu publizieren, nicht bloß aus historischen Gründen, um die Entstehung des Werkes zu verfolgen, sondern auch aus künstlerischen Gründen. Nach meinem Dafürhalten sind beide Ausgaben gleich wertvoll. An interessanten technischen Problemen ist die erste Ausgabe der zweiten voraus.

* * *

„Les cloches de Génève" heißt die nächste Komposition. Ich habe bei dieser Komposition folgende Eindrücke: Sonntagmorgen! Auf hohem Berg ruht müde ein Wanderer. Zu Füßen des Berges liegt in friedlich sonniger Feiertagsstimmung der Lemansche See. Da ertönen leise im Dreiklang zuerst hell, dann dumpf die Glocken herauf. Im Tal zieht man zur Kirche festgeschmückt. Aber den einsamen Wanderer locken keine frommen Töne. Wie Manfred, unglücklich und mit der Welt zerfallen, sehnt er sich nach Ruhe des Herzens, welche ihm die einsame Bergwelt geben soll. Sehnsucht, Liebe, aber auch wild leidenschaftliche Stimmungen verkünden uns die Töne, die manchmal stille Verklärtheit ausstrahlen.

Beide Ausgaben sind eigentlich verschiedene Werke. Beide haben sogar ganz verschiedene zweite Hauptthemen. Freilich gebe ich dem zweiten Hauptthema der späteren Ausgabe den Vorzug, doch ist auch das zweite Hauptthema der ersten Ausgabe tief empfunden.

Beide Werke haben das gleiche, daß ihre zweiten Hauptthemen erst ruhig, wie irdisch verklärt erklingen, später zu gewaltiger, herzverzehrender Leidenschaft anwachsen. Doch gebe ich, was das Werk als Ganzes anbelangt, der ersten Ausgabe den Vorzug. Was sind da für wunderbare Variationen! Die erste Ausgabe weist auch ein zweites Glockenthema, welchem Rezitative folgen, auf, während die zweite Ausgabe nur e i n Glockenthema, das des Dreiklanges, hat. Die Technik der ersten Ausgabe ist interessanter, kühner als die der zweiten Ausgabe. Es bleibt mir wenigstens rätselhaft, weshalb Liszt die erste Ausgabe änderte. Vielleicht genügte Liszt das zweite Hauptthema der ersten Ausgabe nicht!

Wenn wir ihm hier recht geben, was aber veranlaßte Liszt, die technisch so interessante und dabei so stimmungsvolle Variation (über das erste Hauptthema) zu streichen?

Allerdings einen Vorzug hat die zweite Ausgabe, den der Knappheit und Einfachheit. Die erste Ausgabe ist nicht nur technisch, sondern auch musikalisch viel komplizierter.

Die Stimmung des Werkes charakterisiert am besten das Motto, das Liszt wählte:
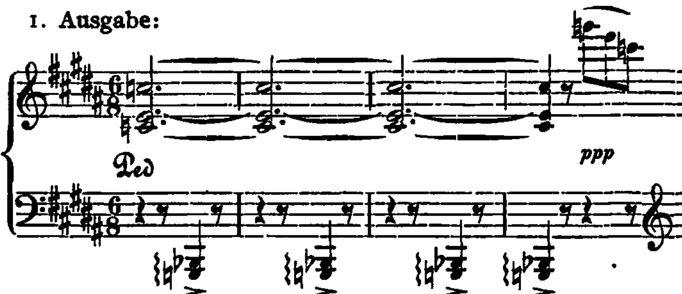
„Minuit dormait; le lac
etait tranquille, les cieux etoiles . . .
nous voguissons loin du bord."

„I live not in myself, but I become
Portion of that avound me."
(L. Byron, Childe Harold.)

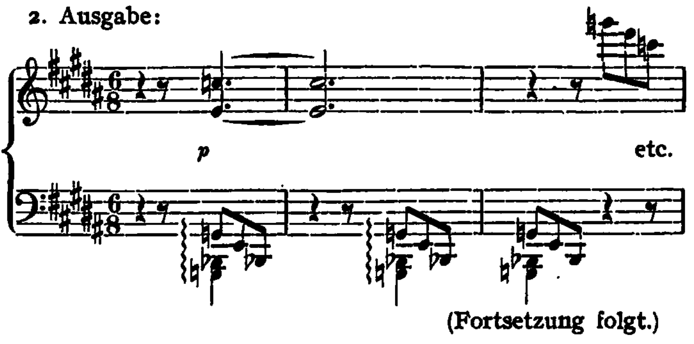
Uebersetzt:

„Schlummernde Mitternacht; der See lag still,
Der Himmel war sternbesät . . .
Wir trieben im Nachen fern vom Ufer."

„Ich lebe nicht in mir selbst, doch ich bekomme
meinen Anteil von allem, was mich umgibt."



In der zweiten Ausgabe erscheint das Glockenthema auch im Baß.



(Fortsetzung folgt.)

Moderne Orgelmusik.

Von etwas ganz Jungem, mit einer Raschheit Aufstrebendem, wie sie bloß zu unserer Zeit möglich ist, soll hier die Rede sein: von der m o d e r n e n O r g e l. Man muß sich vergegenwärtigen, daß seit 1750, da mit *Bachs* Tode die ganze Epoche des klassischen deutschen Organisten- und Kantorentums zu Grabe getragen wurde, die Orgel fast in Vergessenheit geraten war — bei den Komponisten wenigstens, und auch bei den Reproduzierenden sah es schlimm genug aus. So begreift man die Begeisterung, die *Mendelssohns* Bach-Spiel zu erwecken vermochte, aber seine Kompositionen, in so viel kleineren Verhältnissen als Bachs Monumentalwerke angelegt, vermochten auch keine neue Epoche zu eröffnen. Erst Ende des 19. Jahrhunderts ging es Schlag auf Schlag. Der Einführung der pneumatischen Traktur folgten eine Reihe weiterer Erfindungen des Orgelbaus (freie Kombinationen, Walze als Generalcrescendo usw.), die eine völlige Umwälzung der Spieltechnik bedeuteten. Man schlägt nicht mehr Orgel, sondern beherrscht mit leichtem Fingerdruck auch die gewaltigsten Tonmassen, die frühere Starrheit des Orgeltons machte einer unbegrenzten Modulationsfähigkeit Platz, nicht ohne Zetergeschrei der Konservativen, die darin die Sünde gegen den heiligen Geist der Orgel sahen. Diesem, man kann ruhig sagen, ganz neuen Instrument erstand nun auch ein Meister, der seine Gedanken in ihm ausdrückte, und der es technisch bis an die Grenze der Möglichkeiten beanspruchte: *Max Reger*. Seine Choralfantasien op. 40 und 52, die d moll-Sonate, B-A-C-H op. 46, haben den Maßstab für den Begriff der technischen Schwierigkeit aufs äußerste gesteigert — sie verhalten sich zu Rheinberger wie Liszts Etudes d'exécution transcendante zu Czernys Schule des Virtuosen; wenn aber das Klavier fast ein halbes Jahrhundert brauchte zu einem vorläufigen Abschluß seiner virtuosen Möglichkeiten zu gelangen, so brauchte die Orgel nicht viel mehr als ein halbes Jahrzehnt! Nun kamen zu Instrument und Literatur auch die Spieler: *Karl Straube* und *Alfred Sittard*, um nur die ersten und bedeutendsten zu nennen, stellten den neuen Typus des Orgelvirtuosen auf, der o h n e f r e m d e H i l f e zu brauchen, die durch die ganze technische Entwicklung bedingte Forderung der künstlerischen Einheit von Registrieren und Spielen erfüllt. Noch gibt es in Deutschland vielleicht

keine zwanzig Spieler, die etwa Regers B-A-C-H auf diese Weise zu beherrschen vermöchten (im Ausland wahrscheinlich gar niemand — schon der wesentlichen Abweichungen des Orgelbaus halber), aber in dreißig Jahren spätestens werden Registriergehilfen endgültig von der Bildfläche verschwunden sein. Da nun auch die Bach-Renaissance allgemeineres Interesse wieder der Orgel zuführt, so ist hier ein Zweig der Musik, der sich aus der allgemeinen Ueberproduktion auf anderen Gebieten merkwürdig abhebt, mit einem Wort: der Zukunft hat!

Von den zeitgenössischen Orgelkomponisten muß sich jeder mit Reger auseinandersetzen; es sind nur wenige, die in der älteren Epoche wurzelnd, ihn links liegen lassen konnten, unter ihnen sei der Dresdner Meister *Hans Fährmann* in erster Linie genannt. Die stattliche Reihe seiner Werke (meist bei Otto Junne, Leipzig) verrät eine kernige, harmonische Persönlichkeit, der es aber, aus Mangel an Sensationen, nicht leicht wird, breiteren Boden in unserer hastenden Zeit zu gewinnen — ein Geistesverwandter und Leidensgenosse *Dräsekes!* Dann *Siegfried Karg-Elert*, dessen Entwicklung vielfach der Regers parallel ging, ohne sie zu berühren, der sich aber in geistvollem Eklektizismus zu keinem ganz persönlichen Stil durchgerungen hat. Deutlichere Abhängigkeit von Reger zeigt *Roderich v. Mojsisovics*, bei dessen oft verquälter Harmonik und Rhythmik mir die innere Notwendigkeit des Komplizierten nicht immer aufgegangen ist; noch viel enger steckt aber *Joseph Haas* im Reger-Epigonentum, seine Sachen sehen manchmal schon im Notenbild wie eine Oktavausgabe seines Meisters und Lehrers aus. Er muß bei seiner unzweifelhaften starken Begabung nachdrücklich vor dem Zuvielschreiben gewarnt werden, wenn er nicht auf den Sand kommen will, und das wäre sehr schade, für ihn und uns.

Eine besondere Stellung nimmt das Ausland ein. Frankreich mit seiner hochentwickelten, von germanischen Stileinflüssen fast ganz freien Orgelkunst (Cesar Franck, Widor, Guilmant) hat auf England, Skandinavien, Italien starken Einfluß gehabt — während, merkwürdig genug, in Nordamerika *Middelschulte* als Vorkämpfer germanischen Wesens wirkt, ein Gotiker nach Busonis treffendem Ausdruck —; die allgemeinen Kennzeichen dieses romanischen Stils sind: eine bescheidene kontrapunktische Durchführung und Ausarbeitung, eine sehr magere Behandlung des Pedals — beides zusammen die Ursache, daß dieser Stil im Vaterland Joh. Seb. Bachs nicht recht voll genommen wird (ausgenommen ist hier *Enrico Bossi*, der aber alles bei den Deutschen gelernt hat, und daher auch nur in Deutschland voll gewürdigt wird) — aber sie sind unmittelbarer auf Klang angelegt und treten mit einer Salongewandtheit auf, um die ihre germanischen Kollegen sie oft zu beneiden Ursache haben.

Nun die eingelaufenen Novitäten:

Karg-Elert: Choralimprovisationen, op. 65, 6 Hefte (C. Simon, Berlin). Ein bedeutendes reifes Opus, das sich in vielem den Regerschen Choralvorspielen an die Seite stellen darf. Es hält sich wie jene, im Stil im wesentlichen an die unerreichbaren Bachschen Vorbilder; gute Organisten werden sich aus den sechs nach Festzeiten geordneten Heften vieles Wertvolle aussuchen können.

Auch zwei recht brauchbare Bearbeitungen Bachscher Werke für Orgel von Karg-Elert, sind hier zu nennen: des ersten Satzes der G dur-Klaviertokkata (Capriccio) und zweier Sätze aus der achtstimmigen Motette „Singet dem Herrn“ (ebenda).

Hans Fährmann: Sechs Charakterstücke, op. 40, Fantasia e fuga tragica, op. 42. (O. Junne, Leipzig.) Op. 40 mittelschwer, mit leichtem Pedalsatz; op. 42 schwer, aber bedeutend, besonders die mit trotzigem Thema machtvoll beginnende Phantasie; die Doppelfuge bietet in fast ununterbrochener Fünfstimmigkeit wenig Lichtblicke, überhaupt vermißt man einen Dur-Gegensatz, der die von Anfang bis zu Ende herrschende düstere b moll-Stimmung wenigstens auf Augenblicke unterbräche.

Joseph Haas: Suite d moll, op. 20 (Forberg, Leipzig) und Suite A dur, op. 25. (Leuckart, Leipzig.) Am meisten Selbständigkeit zeigt Haas bei diesen beiden Suiten in den Sätzen getragenen Charakters; schreibt er dagegen Scherzi oder Sätze improvisatorischen Charakters, so meint man einen mittleren Reger vor sich zu haben. Meisterhaft geformt ist die Passacaglia der überhaupt bedeutenderen A dur-Suite. Doch seien beide für Konzertprogramme empfohlen.

Mojsisovics: Vier Vortragsstücke, op. 12 (Siegel, Leipzig). Phantasievolle, harmonisch und kontrapunktisch nicht immer leicht verständliche Stücke, von mittlerer Reger-Schwierigkeit, die von einer nicht gewöhnlichen Gestaltungskraft reden.

Merkwürdig groß ist die Zahl der Passacaglien, Chaconnen, Doppelfugen usw., die am besten den Beweis erbringen, wie rasch das Niveau der Kompositionstechnik gestiegen ist; es steht jetzt so hoch, daß man jedem jungen Komponisten abraten müßte, dergleichen zu schreiben, denn selbst an sich so gute Werke wie *Paul Krauses* Passacaglia und Doppelfuge (C. Klinner, Leipzig), oder Chaconne und Doppelfuge von *J. Gatter* (A. Kell, Plauen) heben sich nicht über diesen Durchschnitt, während *Knud Harder* (eine Fuge für die Orgel) ziemlich weit unter ihm bleibt. Allegro, Basso ostinato und Fuge von *Max Ludwig*, einem jungen Reger-Schüler (C. Klinner, Leipzig), zeigt dagegen schon bemerkenswerte Selbständigkeit und flüssige Erfindung.

Eine Orgelsonate von *Ludwig Boslet* (No. 5, op. 30. Schweers & Haake, Bremen) geht zwar nicht über die durchschnittliche Ausdrucksweise hinaus, erfreut aber bei Verzicht auf modernere Harmonik durch unmittelbare melodische Frische.

Dasselbe gilt von einer tonmalerisch ziemlich reich bedachten, nur zu langen „Legende“ von *Gerhard Bunk* (Day, Trier).

Wirkungsvoll in der Ausbeutung der klanglichen Effekte der Orgel ist ein Trauermarsch von *Georg Bruhns* (Hamburg).

Paul Clausnitzers Orgelstücke, op. 22 und 23 sind liebenswürdige Salonstücke und seien als solche empfohlen.

Eine Legende von *V. F. Skop* für Orgel, Violine, Bratsche und Cello (O. Junne, Leipzig), im Aufbau rhapsodisch, bis auf eine matte Stelle (S. 12 und 13), fesselnd und wirkungsvoll, sei schon wegen des sehr kleinen Bestands an Kammermusik mit Orgel zur Aufführung empfohlen.

Die folgenden gleichfalls bei Otto Junne:

Robert Fuchs, ein klangschönes und empfundenes Präludium und Fuge in des;

S. de Lange: Präludium und Fuge, op. 92 No. 1, a moll, das die bekannten Vorzüge de Langeschen Stils, Klarheit und Fluß aufweist;

E. Wagner: Variationen über: „Vom Himmel hoch“, die sich aber kaum über den Durchschnittsorganistenstil erheben, noch weniger allerdings

Moritz Vogel, op. 81, Zehn Orgelstücke, und ebensoviel von *Paul Walde* (Selbstverlag).

Von Ausländern seien genannt: *Felix Nowowiejski* mit einer hübschen Dumka slawisch-melancholischen Charakters (Junne), sodann aus dem bekannten nordischen Musikverlag *Hansen* eine Fantasie *Dronning Dagmar* (Königin Dagmar) von *Mathisson-Hansen*, einen *Epilog* nach einem Gedicht von Jacobsen von *Hakon Borresen*, zwei *Choralfantasien* von *H. Arnberg*, alles frisch und melodiös erfundene Stücke in Griegschem Stil, ohne besonderes kontrapunktisches Rüstzeug, während drei nachgelassene Orgelstücke des belgischen Meisters *Joh. Callaerts* (Schott, Brüssel) unter deutlichem Stileinfluß der Franzosen, namentlich Guilmants, stehen.

Schließlich sei noch auf den dritten Band der *Dieboldschen* Sammlung „Orgelstücke moderner Meister“ aufmerksam gemacht, der durch seine Beschränkung auf zeitgenössische Tonsetzer aller Länder eine willkommene Ergänzung der bekannten Gaußschen Sammlung bedeutet, und wie diese keiner Empfehlung mehr bedarf.

Hermann Keller,
Organist der Stadtkirche und Lehrer an der Großherzogl. Musikschule zu Weimar.

Unsere Künstler.

Suzanne Godenne.

WIR möchten unseren Lesern heute die Bekanntschaft einer, wenn auch noch jungen, so doch ganz eigenartigen Virtuosin des Klavieres vermitteln: Fräulein *Suzanne Godenne* aus Brüssel. Sie hat die Musik im Blut, denn ihr Vater ist der vorzügliche Cellovirtuose und Professor des Antwerpener Konservatoriums.

Von glücklichen Völkern wird behauptet, sie hätten keine Geschichte; wenn Frl. Godenne eine Geschichte hat, so ist sie nur eine freudige, worin sich frühzeitige Erfolge und bereits sich meldender Ruhm verflechten. Künstler und Künstlerinnen rücken nicht gern mit dem Geburtsdatum heraus. On a l'âge qu'on paraît, sagen die Franzosen. Frl. Godenne hingegen ruft keck aus: 10. Februar 1892 in Brüssel geboren. Ei! nur zwanzig Jahre alt? Ihr erster Erfolg wurde ihr aber schon mit dreizehn Jahren zuteil, da sie den ersten Klavierpreis am Brüsseler Konservatorium errang; an dieser Anstalt ist kein Präzedenzfall bekannt. Die junge Künstlerin war sich jedoch bewußt, daß damit nur die erste Stufe der Maturität erlangt war; sie trieb noch eifrig Studien mit Pugno und Friedberg und eignete sich so ein Spiel an, das Kraft und Zartheit bei höchst vollendeter Technik in sich vereinigt; dabei wußte sie ihr persönliches Temperament zu bewahren, und gerade dies ihr eigenes Fühlen ist es, das den künstlerischen Reiz ihres Spiels ausmacht.

Achtzehn Jahre alt, fühlte die junge Pianistin Kraft genug, öffentlich aufzutreten, und zwar debütierte sie in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester. Die Presse zollte ihrem Können uneingeschränktes Lob. Sie spielte bei dieser Gelegenheit Concerti von Mozart und Saint-Saëns sowie Francks „Variations symphoniques“. Zwei Tage später triumphierte

sie in Leipzig mit dem gleichen Programme unter Windersteins Leitung. Und als ihr Berliner Agent H. Norbert Salter sie gehört, ging er mit ihr ein schmeichelhaftes Engagement auf fünfzehn Konzerte ein, das die Künstlerin in großen deutschen Städten bekannt machte, so in Darmstadt, wo sie im Oktober 1911 bei der Liszt-Feier der Darmstädter Hofkapelle mitwirkte. Einige Tage darauf folgte Köln. Die Kritik („Kölnische Zeitung" vom 4. November 1911) war äußerst lobend: „In den Vordergrund stellte Frl. Godenne durchaus den seelischen Inhalt ihrer Stücke, den sie mit wahrhaft männlicher Gestaltungskraft ausprägte. Die Technik ist in ihrem Spiel das selbstverständliche Hilfsmittel, um den musikalischen Grundgedanken Wirkung und Glanz zu verleihen. Neben Beethoven spielte sie besonders anziehend das Scarlattische Klavierstück in A dur. Sie erntete warmen Beifall."

Frl. Godenne ist eine reizende Erscheinung, was der jungen Virtuosin, wenn auch nicht mehr Talent verleiht, so doch den Zuhörern nur willkommen sein wird. Und wer bei so großer Jugend durch echte Kunst zu bezaubern versteht, hat Aussicht auf den Ruf einer Clara Schumann, einer Sofie Menter, einer Carreño.

Gegenwärtig spielt die Künstlerin in Nizza, worauf sie nach Brüssel zurückkommt, um am sechsten Concert populaire im Théâtre de la Monnaie, unter Otto Lohse, sich mit Lisztschen Werken zu beteiligen. Von hier tritt Frl. Godenne eine Konzerttournee durch ganz Deutschland an.

Brüssel. Gaston Knosp.



SUZANNE GODENNE.

Von der Hammerstein-Oper in London.

SEIT zwanzig Jahren, zum mindesten, ist in London von der Gründung einer ständigen Oper so viel geredet und geschrieben worden und so viele Pläne sind ausgearbeitet und kostspielige Vorbereitungen ins Werk gesetzt worden, daß man mit gedrängtem Bericht darüber einen stattlichen Band füllen könnte. Daß die Idee einmal Gestalt bekommen werde, konnte man mit Zuversicht hoffen. — Der Aufschwung des musikalischen Lebens, das wachsende Interesse an der Oper — die Konzertaufführungen von Opern allein genügen es zu beweisen, und das vorhandene treffliche Material für Chor und Orchester berechtigen zu dieser Hoffnung. Mister *Beecham* hat einen kühnen Versuch gemacht den Traum zu verwirklichen. Er hat sehr viel Geld gekostet und es ward bald klar, daß er fehlschlagen mußte. Die Schwierigkeiten, die sich dem Opernunternehmen in London in den Weg stellen, traten dadurch um so schärfer ins Licht. Wer nach einem glänzenden Fiasko eine Sache in die Hand nimmt, muß sich der Wege und des Ziels sicher sein und ein sehr starkes Selbstvertrauen besitzen. Das London Operahouse, das *Oskar Hammerstein* in Kingsway errichtet hat, ist nicht seine erste Gründung. Er hat viele Theater gebaut und es steht ihm in der Opernleitung eine reiche Erfahrung zu Gebote. Aber, daß er in etwas mehr als sechs Monaten Bau und Einrichtung fertigstellen und die Oper in den Gang bringen werde, das haben doch nur die geglaubt, die ihn genau kannten.

Schon der Name „*The London Operahouse*" ist bezeichnend. Sie meinen wohl die neue Oper, fragt der Motorkutscher. Das Haus faßt 2700 Personen, 100 weniger als das Lyceum und einige Hundert mehr als Covent Garden. Von außen macht es einen würdigen einfachen, im Innern einen prunkvollen Eindruck. Der Zuschauerraum erscheint kleiner als er ist, weil die erste, die Logenetage, die sich mit dem Eingang auf gleichem Niveau befindet, weit hereinragt. Eine Anzahl der großen Logen haben geräumige Vorzimmer. Die Zahl der Logen, Parkettlogen eingerechnet, 54, ist etwa die Hälfte derer in Covent Garden. Sie fassen meist sechs Personen. Die englische Anschauung geht allerdings dahin, daß man in einem Opernhaus vom Parkett aus eine Uebersicht über das ganze Haus haben sollte. Die fashionable Gesellschaft will nicht bloß sehen, sondern auch gesehen werden. Die Sitze sind sehr bequem, sogar auf dem hohen Olymp sitzt man auf Plüschsesseln. Die Stukkaturverzierung der Logen, die Auskleidung des Innern in Gold und Weiß, die rotbeteppichte Eingangshalle, die Foyers hinter dem Parkett und jedem Rang, das alles gibt dem Haus einen luxuriösen Anstrich. Der Amphitheater-Circle vor der Galerie hat 700 Sitze zu 6 und 4 M. Die Galerie selbst, Sitz à 2 M., ist sehr geräumig. Ein Parkettsitz kostet 21 M. Die Sitze unter den Logen sind billiger geworden. Sie werden in andern Theatern Pit benannt (Grube) und kosten gewöhnlich 2 M. 50. Die Oper spielt viermal in der Woche.

In den sechs Wochen vor Neujahr fanden statt eine Anzahl von Aufführungen von „Quo Vadis" an, mit dem das Haus unter Leitung des Komponisten *Jean Nouguès* eröffnet wurde. „Norma" wurde nach einmaliger Aufführung abgesetzt. Rossinis „Tell" kam mehrere Male an die Reihe und seither lösen „Lucia di Lammermoor", „Faust", „Rigoletto", Massenets „Herodiade" und „Hoffmanns Erzählungen" einander ab. Der Impresario hatte zum voraus ein Repertoire von französischen und italienischen Opern angekündigt, in dem Massenets Werke an Zahl überwiegen, Verdi, Donizetti und Meyerbeer mehrfach vertreten sind, einige neuere französische und italienische Opern vorkommen und „Lohengrin" und „Tannhäuser" erwähnt sind, aber die Frage, in welcher Sprache Wagner gesungen werden soll, ist offen gelassen. Die Mehrzahl der angekündigten Opern sind in London in den letzten Jahren in Covent Garden häufig gehört worden. Die Auswahl scheint zum Teil mit Rücksicht auf Ausstattungsglanz, zu einem andern im Blick auf die gesammelten Kräfte und zu einem geringeren in Hinsicht auf vorhandene Anziehungskraft gemacht worden zu sein. In seinem Prospekt legte der Unternehmer Nachdruck auf ein gutes Ensemble. Die bis jetzt erschienenen Sänger und Sängerinnen sind tüchtige und meist erfahrene Kräfte, die meisten waren hier unbekannt. Einige haben sich sehr hervorgetan. Die junge Amerikanerin Miß *Felice Lyne* und in geringerem Grade der Tenor *Orville Harrold* haben Sensation gemacht. Die neue Primadonna soll erst 20 Jahre alt sein. Von einem Teil der Presse wurde sie sofort in den Sternenhimmel der Melba, Patti, Tetrazzini erhoben. Sie sieht sehr kindlich aus, ist klein und zierlich von Gestalt und besitzt in der Mittellage eine sehr wohlklingende Stimme (sie reicht bis ins hohe F), und im Vergleich zu ihrem Alter und Mangel an Erfahrung eine außerordentliche Kraft, Unerschrockenheit und dramatische Gewandtheit. Sie singt sehr leicht und temperamentvoll, wenn auch ohne viel Abwechslung der Farbe. Die Rollen der Gilda, Lucia, Olympia gelangen ihr glänzend. Der Tenor, ein sattelfester Ritter des hohen C und Cis hat eine ausgiebige, helle Stimme und ist ein sehr geschickter Sänger. Sein Spiel und Auftreten sind einnehmend. *M. Renaud*, der berühmte Bariton, machte als Rigoletto und in der dreifachen Rolle in Offenbachs Werk mit Recht einen sehr starken Eindruck. Die Peruanerin *D'Alvarez* glänzte durch ihre umfangreiche prächtige Altstimme und die juwelenreiche Mlle. *Cavalieri* durch ihre anmutige Schönheit und Lebhaftigkeit. Der englische Chor klingt sehr voll und warm und spielt individuell und lebendig mit. Sein Französisch und Italienisch ist überraschend gut. Der Stil der Aufführungen hat sich zusehends gebessert. Die Dirigenten *Cherubini* und *Merola* sind sehr energisch und das englische Orchester von prächtigem Klang arbeitet sich mit Geschick ein. Ganz ausgezeichnet ist die Regie des Herrn *Jacques Coini* und an der Ausstattung muß jeder Glanz und geschmackvolle Farben rühmen.

Alles in allem betrachtet steht die Hammerstein-Oper schon auf einer bemerkenswerten Höhe künstlerischer Leistungen, jedenfalls hoch genug, den Anforderungen eines gebildeten Großstadtpublikums an ein neues Unternehmen zu genügen. Trotzdem ist es noch zweifelhaft, ob die Oper sich halten kann. Viele Aufführungen sind gut besucht, andere weniger. Die billigen Plätze sind meist voll besetzt. Ob sich die reiche und aristokratische Klasse mehr als bisher gewinnen lassen wird, ob das in Aussicht gestellte Repertoire populär werden

kann, steht dahin. An üblen Prophezeiungen fehlt es nicht. Diejenigen, denen die Entfaltung musikalischen Lebens und der Fortschritt englischer Musik am Herzen liegt, müssen die Hammerstein-Oper begrüßen. Es kann auch keinem Zweifel unterliegen, daß der kluge Impresario deutsche und englische Opern folgen lassen muß.

Vom Delphin.

IN seiner interessanten Schrift „Tierfabeln und andere Irrtümer in der Tierkunde" (Stuttgart; Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, 1905) widmet Dr. Th. Zell der Frage über das Musikverständnis der Tiere ein eigenes Kapitel. Dabei kommt er auch auf den Delphin zu sprechen. Er sagt: „Das musikalische Verständnis der Delphine war schon den Alten aufgefallen. Leider liegen aus neuerer Zeit hierüber keine näheren Angaben vor, was sehr zu bedauern ist. Lösche widerspricht ihnen nicht, da er hervorhebt, daß die Schiffer beim Fange der Delphine allerlei Geräusche machen, um die pfeilschnellen Wasserbewohner anzulocken." — Was obengenanntes Fehlen von Beobachtungen aus neuerer Zeit anbelangt, so treffen wir schon bei G. Fr. Daumer „Aus der Mansarde" (2. Heft. Mainz, Verlag von Franz Kirchheim, 1860) die wichtige begründete Stelle: „Der Delphin ist nach allgemeiner und einstimmiger Schilderung und Versicherung alter Schriftsteller ein in psychologischer Hinsicht ungemein merkwürdiges Geschöpf, das namentlich im Verhältnisse zum Menschen eine uns jetzt fabelhaft vorkommende Zuneigung und Zutraulichkeit zeigte. Poesie und Wirklichkeit floß hier noch ganz in eines zusammen. Daß sich in neueren Zeiten von so wunderbaren Dingen nicht mehr viel in Erfahrung bringen läßt, bildet keinen Gegenbeweis; das Verhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden Natur, insbesondere zur Tierwelt, hat sich seitdem bedeutend geändert, und wir werden Beispiele von Mißhandlung des in Rede stehenden menschenfreundlichen Fisches liefern, welche seine jetzige Zurückhaltung und Scheu vor dem furchtbaren Welttyrannen zur Genüge erklären." — Sei es uns erlaubt, mit Benützung der Werke Daumers und anderer Quellenschriften darzutun, welch wichtige Rolle der Delphin ehemals in Geschichte und Sage spielte. — Mit den Versen: „Arion war der Töne Meister, die Cyther lebt' in seiner Hand", beginnt Aug. Wilh. v. Schlegel sein bekanntes Gedicht, in welchem er darstellt, wie der griechische Sänger Arion von einem Delphin über das Meer getragen und aus der Hand seiner Dränger befreit wird.

„So trägt den Sänger mit Entzücken
Das menschenliebend sinn'ge Tier.
Er schwebt auf dem gewölbten Rücken,
Hält im Triumph der Leier Zier;
Und kleine Wellen springen,
Wie nach der Saiten Klingen
Rings in dem blaulichen Revier."

Dieses Moment wurde schon von namhaften Künstlern gezeichnet und gemalt und bildete auch den Vorwurf zu dem in markigen Linien ausgeführten Plakat auf ein eidgenössisches Sängerfest in Zürich.

„Wo der Delphin sich sein entladen,
Der ihn gerettet uferwärts,
Da wird dereinst an Felsgestaden
Das Wunder aufgestellt in Erz.
Jetzt, da sich jedes trennte
Zu seinem Elemente,
Grüßt ihn Arions volles Herz.

„Leb' wohl! und könnt' ich dich belohnen,
Du treuer, freundlicher Delphin!
Du kannst nur hier, ich dort nur wohnen,
Gemeinschaft ist uns nicht verliehn.
Dich wird auf feuchten Spiegeln
Noch Galatea zügeln;
Du wirst sie stolz und heilig ziehn."

Schlegel hatte die Quellen gut studiert, ehe er zur Ausarbeitung seines Gedichtes schritt: Unter den Weihegeschenken auf Tänarum befand sich ein Arion aus Bronze; die darauf bezügliche Inschrift ist uns erhalten geblieben, ebenso ein Hymnus des Arion selbst, in welchem er von seiner Rettung mit den Worten spricht:

„Delphine, geliebt von Nersus Töchtern,
Die mich auf Pelops tänareiches
Ufer retteten, mich Irrenden
Durch Sikelias Flut,
Auf hochgekrümmtem Rücken,
Der nereinischen Ebene
Ungebahnte Wege durchfurchend,
Als mich tückischer Männer Gewalt
Aus meerdurchwallendem,
Glattem Schiffe
In des Pontus purpurne Flut warf." —

Der Delphin heißt bei den Alten der „Flötenliebende", „den," so berichtet ein Fragment des Pindar, „auf des Meeres still ruhendem Spiegel der Flöten lieblich erklingendes Spiel ergötzt." — „Das wissen wir ja wohl alle," liest man in „Plutarchs Gastmahl der sieben Weisen", „daß diese Tiere ein Vergnügen an der Musik haben, ihr nachgehen und neben den Schiffen schwimmen, sich ergötzend bei ruhiger Fahrt an Gesang und Flötenspiel. Auch haben sie eine Freude am Schwimmen der Kinder und schwimmen wohl mit ihnen um die Wette. Deshalb sichert ihnen auch ein, obschon nicht geschriebenes Gesetz Unverletzlichkeit; niemand macht Jagd auf sie oder beschädigt sie; nur wenn sie in die Netze kommen und den Fischfang hindern, so straft man sie wie fehlende Kinder mit Schlägen."

Als die Tochter des Phineus oder Smintheus den Gottheiten des Meeres zum Opfer in die Fluten versenkt wurde und der Aeolier Enalos, der sie heftig liebte, ebenfalls hineinsprang, sollen sie von Delphinen gerettet und unbeschädigt ans Land gesetzt worden sein. — Koiranos aus Paros oder Milet kaufte zu Byzanz eine Anzahl Delphine, die im Netz gefangen waren und getötet werden sollten. Er setzte sie in Freiheit. Als er nachher Schiffbruch litt, rettete ihn ein Delphin, indem er ihn ans Land trug. Alle andern Gefährten aber kamen um. Als Koiranos starb und sein Leichnam unweit des Meeresufers den Flammen übergeben wurde, soll eine dankbare Delphinenschar herbeigekommen sein und der Totenfeier beigewohnt haben. — Auch den Ikarios, der auf der Fahrt nach Italien schiffbrüchig wurde, sowie auch den Sohn des Taras und der Saturia nennt man als solche, die ihr Leben Delphinen verdanken.

Besonders zeigte sich dieses menschenfreundliche Tier den Knaben und Jünglingen hold, spielte mit ihnen, wenn sie schwammen und rettete sie aus Gefahren. So scherzte nach einer Erzählung der Jasier an der Küste von Karien ein Delphin täglich mit einem jasischen Knaben und ließ ihn auf seinem Rücken die See befahren. Als aber einst bei einer solchen Fahrt ein plötzlicher Sturm entstand und der Knabe infolgedessen herabfiel und ertrank, brachte der Delphin den Leichnam ans Land und wich nicht von ihm, bis er selber starb. Von jener Zeit an führten die Jasier auf ihren Münzen einen Knaben, der auf einem Delphin reitet. — Odysseus trug in seinem Siegelringe und auf seinem Schilde das Bild eines Delphins. Das geschah aus Dankbarkeit; denn sein Sohn Telemachos war einst als Kind ins Meer gefallen, von Delphinen aber gerettet worden. — Unter Kaiser Augustus wurde ein Delphin in den lukrinischen See versetzt. Da gewann er einen armen Knaben lieb, der ihm Brot zuwarf. Er kam auf den Ruf „Simon" so oft ihn der Knabe rief, selbst aus der Tiefe herbei, fraß ihm aus der Hand und bot ihm den Rücken zum Aufsteigen dar. So trug er seinen Guttäter mehrere Jahre zur Schule nach Puteoli und wieder zurück. Als der Knabe starb, kam er an den gewohnten Ort, zeigte sich traurig und starb ebenfalls, man glaubte, vor Sehnsucht nach dem Knaben, den er so lieb gewonnen.

Der jüngere Plinius schreibt in einem Briefe an Caninius IX, 33, ein Delphin habe sich bei Hippo unter schwimmende Knaben gemischt und sich alle Mühe gegeben, deren Vertrauen zu erwerben. Namentlich liebte er einen aus dieser munteren Knabenschar und ließ denselben auf dem Rücken reiten. Auch von dessen Spielgenossen ließ er sich anrühren und streicheln und duldete es sogar, daß sie ihn ans Land zogen und wieder ins Meer zurückwälzten. — Octavius Avitus, Legat des Prokonsuls, der das sah, wollte obgenanntem Tiere eine Art von Kultus beweisen und begoß es deshalb mit Salben. Den Einwohnern des Städtchens aber wurde der neue Kult unbequem, weshalb sie den Gegenstand der Verehrung aus dem Wege räumten. „Ich hörte diese Begebenheit," sagt Plinius, „bei Tische, als man von allen Seiten mancherlei Wunderdinge erzählte. Der Erzähler war ein so glaubwürdiger Mann, daß sich selbst ein Geschichtschreiber auf ihn verlassen würde."

Pausanias III, 25, sagt: „Der Delphin bei Poroselene, der sich einem Knaben so dankbar erwies, weil ihm derselbe seine von Fischern erhaltene Wunde geheilt, diesen Delphin habe ich selbst gesehen, wie er auf den Ruf des Knaben hörte und ihn trug, so oft er auf ihm fahren wollte."

Die Hilfe, die der Delphin so gern den Menschen zuteil werden ließ, soll er nicht minder auch Tieren, namentlich Vögeln, geleistet haben. In einem griechischen Gedichte wird Philomele, die Nachtigall, also redend eingeführt:

„Borealischem Gestürme zu entgehen,
Entschwang ich übers Meer mich in die Weite.
Da siehe, bot der edele Delphin,

Als Barke zugleich und Pilote dienend,
Sich Philomelen an, der reisemüden,
Und der Bewohner der Gewässer trug
Die Bürgerin der Luft. Ich labete
Mit Melodien sein töneliebend Ohr.
Stets waren im Gewoge
Delphine dienstbereit den Musen, nicht
Um Sold bemüht, nur fromme Hulden übend;
Und keine Fabelei
Ist des Arion seltsames Geschick."

Auch zueinander selbst haben diese gutmütigen Geschöpfe ein schönes Verhältnis. Als einmal ein Delphin bei Karien gefangen wurde, kam eine ganze Herde solcher Tiere in den Hafen, bat mit sichtlicher Betrübnis um Erbarmen und wich erst, als man den Gefangenen entlassen hatte. Die kleineren werden zu ihrem Schutze stets von einem größeren begleitet; ein sterbendes und ein sinkendes Junges wurden, so wird erzählt, von zwei stärkeren Exemplaren auf den Rücken genommen.

Daumer veröffentlichte in seinem Liederbuche „Polydora" in metrisch freier Uebertragung aus dem Griechischen eine Grabschrift auf einen verunglückten und von Menschen beerdigten Delphin. Er läßt dabei nach Art der antiken Epitaphien den Toten selber und zwar also reden:

„Die Wut des Sturmes und der Wogen warf
Mich hurtigen Delphin,
Den Spielball eines seltsamen Geschickes,
Ans feste Land. Allhier erbarmten sich
Freundliche Menschen, die mich liegen sahen,
Und bargen in die Erde meinen Leib."

Und in der Uebertragung eines Trauerliedes auf einen im Sturm umgekommenen Delphin sagt er:

„So bist du denn dahin;
Wirst nicht mehr, o du armer,
Unglücklicher Delphin,
Das Fischgewimmel schreckend,
Durch das Gewoge stürmen;
Nicht mit musikalischem
Ohre dem Halle mehr,
Dem lieblichen, der Flöten
Aufhorchen, noch den Schiffen
Zur Seite deine Sprünge,
Die kräftigen, versuchen;
Nicht freudigen Gesprudels
Hin durch die Feuchte mehr
Die Nereide tragen.
Denn ach, es warf die See,
Wild aufgewühlt vom Sturme,
Dich, wie ein Felsenstück,
Mit Schaumgeras' auf das Gestade her." —

Aus diesen Beispielen leuchtet hervor, wie lieb dem Volke, dem die Sonne Homers lachte, das Tier war, welches das Meer belebte. Dieses freundliche Verhältnis des Delphins zum Menschen und des Menschen zum Delphin mag wohl ein letzter Anklang an die letzte goldene Saite gewesen sein, ein Andenken an die paradiesische Urzeit, wo Tier und Mensch einander noch nicht feindlich gegenüberstanden. Das Sternbild des Delphins war den Griechen das Symbol des Götterboten, der die Seelen der Dahingeschiedenen zu glücklicheren Gestaden trägt. — Als Sinnbild der Menschlichkeit in der sonst feindseligen Tiefe begegnen wir dem Delphin, dem „klug blickenden Fisch des Mittelmeeres", bei den Römern. Auf den ältesten christlichen Sarkophagen kommt er im Sinne des hilfreichen Führers ins Reich der Toten vor, und zwar mit besonderer Beziehung auf die Symbolik, die überhaupt im Fische Christum sieht. Nach „Roma Sotterranea" von Dr. Franz Xaver Kraus galt der Delphin als Sinnbild der Schnelligkeit und des Eifers in Aneignung des Seelenheils. Andere wollten mit dessen Anbringung auf Gräbern die Macht des Christentums bezeichnen, die sicher und ohne Gefahr durch das Dunkel des Totenreiches führt. Aus derselben Symbolik stammen auch die Legenden von christlichen Heiligen, die ins Wasser gestürzt, aber von hilfreichen Delphinen an das rettende Ufer getragen wurden, so der heilige Basilius Eremita, Calistratus, Julian und Martinianus.

Als Wappentier treffen wir im Schilde der Dauphiné einen blauen, gekrümmten Delphin in goldenem Felde. Otranto in Süditalien zeigt einen silbernen, unterwärts gekrümmten Delphin mit einem Ringe im Munde, auf rot und gelben Balken. — Trägt ein Schiff den Namen „Delphin", so deutet das dem Reisenden glückliche Fahrt und fröhliche Ankunft im heimatlichen Porte. Führer ins Totenreich aber war er jenen 14 Passagieren, welche in der Nacht vom 19. auf den 20. Dezember 1850 mit dem kleinen Dampfer „Delphin" auf dem schweizerischen Walensee von Wallenstadt nach Weesen fahren wollten. Das Schiff ging unter. Die Schiffsmannschaft und alle Reisenden ertranken. Nur eine einzige Leiche konnte später aufgefunden und dem Schoße der Erde übergeben werden. **Adolf Keßler.**

Oberst Chabert.

Musiktragödie in drei Aufzügen, Text und Musik von

HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN.

Der junge Komponist, in Straßburg beheimatet und in München ansässig, ist dem Publikum durch die vor etwa drei Jahren erfolgte Aufführung seiner komischen Oper „Elsa Klapperzehen" (Uraufführung Dresden) bereits bekannt.

Das neueste Werk dieses nicht alltäglichen Tonsetzers liegt auf dem Gebiet ernster Musikdramatik. Es ist ein hochtragisches Motiv, nur von wenigen Lichtern bestrahlt, das Waltershausen in Worte wie in Ton gefaßt hat, das alte Enoch-Arden-Problem von der Heimkehr des lange Totgeglaubten nach der Wiedervermählung seiner Gattin, das hier aber zum trostlosen Ausgang führt. *Balzacs* Novelle La comtesse à deux maris hat den äußeren Anstoß zu dem Libretto geliefert; daß der Autor in der Lage war, den Aufbau der Handlung mit bemerkenswertem Geschick selbst zu gestalten, erwies sich wieder einmal als ein für die Fassung und Wirkung des Ganzen außerordentlich vorteilhafter Umstand, da er den Aufbau so erlaubt, wie ihn der Verfasser dann als seinen musikalischen Veranlagungen und Gedanken möglichst konform empfindet. Dabei wohnt dem Stoff, wie man auch seinen Knoten lösen mag, stets ein sehr kräftiger dramatischer Herzschlag inne, und diese Bühnenwirksamkeit der Handlung ist ja bekanntlich für den Erfolg beim Publikum von außerordentlicher Wirkung, was zahlreiche Beispiele im positiven und negativen Sinne beweisen.

Der Gang der Geschehnisse ist, nach Reihenfolge der Szenen kurz erzählt, etwa folgender: Bei dem Rechtsanwalt Derville in Paris erscheint zu nächtlicher Stunde — der vielbeschäftigte Anwalt ist Nachtarbeiter gleich einem Rezensenten! — eine geheimnisvolle ältere Persönlichkeit, die sich dem aus dem Theater lebens- und arbeitsfroh erscheinenden Advokaten als der seit zehn Jahren totgesagte napoleonische Reiteroberst Graf Chabert zu erkennen gibt. In wirkungsvoller Szene, der ein diskretes Anklingen des Marseillaisenthemas besonderen Reiz verleiht, erzählt er sein grausiges Geschick: Bei dem großen und siegreichen Reiterangriff Murats bei Preußisch-Eylau (1812) war er, durch einen Säbelhieb betäubt, als tot betrachtet worden und fand sich in einem Massengrabe verscharrt wieder. Es gelang ihm, sich zu befreien, nicht aber seine Identität darzutun, zumal er zunächst monatelanger Wundpflege bedurfte. Dem endlich Genesenen fehlten zur Rückkehr nach Frankreich die Mittel und in Deutschland glaubte ihm niemand seine Erzählung, sondern man sperrte ihn als Bettler und Betrüger ins Arbeits-, schließlich sogar ins Irrenhaus! Rettung hätte ihm allein die Gattin bringen können; die aber, in Liebe zu einem anderen entbrannt, verleugnete die Briefe, die sie von dem Unglücklichen empfing. Endlich gelingt es Chabert, nach Paris zu gelangen, wo er von dem Advokaten seiner Frau Rettung erhofft. In die Erzählung kommt Rosine, die Gemahlin, selbst hinein, um dem Anwalt auch ihrerseits vom Auftauchen Chaberts zu berichten, in dem sie nun aber den Zerstörer ihres jetzigen hohen Glückes sieht, der mit zwei Kindern gesegneten Ehe mit Graf Ferraud, Pair von Frankreich. Darum will sie alles aufbieten, Chabert, den sie erkennt, dennoch als Betrüger



Felix Mottls Grabdenkmal auf dem Waldfriedhofe bei München.
(Text siehe S. 225.)

hinzustellen: ihn selbst und allen anderen ins Gesicht verleugnet sie ihn, trotz aller Details ihrer jungen Ehe, an die er sie zu mahnen weiß; da stürzt der Anwaltsschreiber Godeschal, ein alter Korporal aus Chaberts Regiment, herein, dem der Unbekannte schon gleich aufgefallen war, und stellt nun einwandfrei das Wiedererscheinen des Obersten vor der vernichteten Gräfin fest. Im zweiten Akt sucht diese das aussichtslose Spiel fortzusetzen, gibt sich sogar vor dem Anwalt durch Bestechung wegen der Briefe eine Blöße, vermag aber das Geschick nicht aufzuhalten, das durch Dervilles Mitteilung an den Grafen Ferraud über die sinnlos Fortleugnende hereinbricht. Freilich, den geforderten Eid „beim Haupte ihrer Kinder", daß Chabert ein Betrüger sei, — ihn vermag sie doch nicht zu schwören! Ferraud, als Edelmann, verzichtet in diesem Moment auf alles; die seelischen Umwälzungen der fünf Beteiligten schlagen sich nun in einem musikalisch großzügig angelegten Quintett nieder, in der Idee der analogen Meistersingerszene entsprechend. Das Problem scheint im dritten Akt gelöst; doch zu dem Verzicht auf die Kinder, zur Schändung ihres Loses, vermag Rosine nicht die Hand zu bieten; sie bestellt Robert, um ihn (wie Arden freiwillig tat) zum Aufgeben seines Namens zu bewegen. Als er auf das neugewonnene Leben nicht verzichten will, schleudert sie ihm die Worte entgegen: „Ich habe dich nie geliebt!" Das ist zu viel für Robert, den einzig seine glühende Liebe zu Rosine am Leben erhalten hat. Er stürzt fort, ihrem Glück Platz zu machen, nicht mit der Giftflasche, die er der Gleiches planenden Rosine entrissen, sondern mit dem militärischen Symbol, der Pistole, deren Knall in Rosinens letztes Flehen an Ferraud hineintönt — dieser will von der „Betrügerin aus Liebe" nichts mehr wissen! Von allen verlassen, auch ihrer Kinder nicht mehr achtend, leert Rosine, im Schamgefühl ihrer doppelten Schuld, das bei Robert noch vorhandene Gift, im Tode nun mit dem vereint, dem sie lebend nicht mehr angehören wollte.

Zu dieser scharfumrissenen Handlung hat Waltershausen eine nicht minder bestimmte und den tragischen Charakter wahrende Musik geschrieben, die in der sogenannten „Durchkomponierung", dem grundsätzlichen Verzicht auf den „Nummernstil" der älteren Oper, völlig auf modernen, musikalischen Pfaden wandelt. Die Hauptpersonen und Situationen werden durch Leitmotive illustriert, die in charakteristischer Abwandlung, instrumental, harmonisch usw. sich der Handlung anschmiegen. Ueberwiegt im ersten Akt (wie in der Luise) dieser, die Themen gleichsam vorstellende, leitmotivische Satz, so wird er im zweiten und dritten Akt durch lyrische Zwischenpartien unterbrochen, die auch das melodische Element, auf das auch der moderne Musiker nicht ganz verzichten darf, blühend zur Geltung bringen, und ihren Höhepunkt, neben dem schönen Liebesduett, in dem schon erwähnten, kontrapunktisch mit großer Kunst aufgebauten Quintett finden, das dem zweiten Akt eine äußerst wirksame, den Aktschluß vorbereitende lyrische Rundung gibt. Eine gewisse Herbheit ist an vielen Stellen der Musik wohl vorhanden, harmoniert jedoch größtenteils mit der Wesenheit des Textes. Die Instrumentation ist mit eingehender Kenntnis der Orchestereffekte und sorgfältiger Würdigung derselben angelegt und bringt Wirkungen von hoher Schönheit hervor.

Diesem ernsten und eindringlichen Wert der Partitur und Handlung entsprach auch die Wiedergabe, die das den Mitwirkenden bald ans Herz gewachsene Werk in Frankfurt fand. Kapellmeister *Schilling-Ziemssen* hatte seine ganze Kunst dafür eingesetzt, die ungemein schwierige und hohe Anforderungen stellende Musik mit möglichster Vollendung aus den Darstellern herauszuholen. Die Frankfurter Bühne ist dabei in der angenehmen Lage, Künstler zu besitzen, die die nach der Tonhöhe sehr gesteigerten Anforderungen des Autors erfüllen können, ein Punkt, in dem ich mit den modernen Komponisten überhaupt nicht einig gehe: die Stimmen leiden darunter, die erzwungene Höhe klingt nicht immer gut und das Häufen von Höhepunkten beeinträchtigt schließlich die dramatische Wirkung! Die Titelrolle hatte in Herrn *Breitenfeld* einen in jeder Hinsicht vortrefflichen Vertreter, an dessen helle Klangfarbe man sich jedoch erst etwas gewöhnen muß; auch entsprach sein Aeußeres nicht gerade einem französischen Reiteroberst, selbst einem heruntergekommenen! Seine Gemahlin war als Frau *Gentner-Fischer* eine geradezu ideale Darstellerin, deren süße Stimme auch bei den höchsten Tönen ihren Schmelz nicht einbüßte. Dasselbe gilt von dem Ferraud des Herrn *Hutt*, in dem die Frankfurter Bühne einen lyrischen Tenor von seltenen Eigenschaften, geradezu an Caruso erinnernd, besitzt. Chor tritt nicht auf; wundervoll erklang das große Quintett. Um die Regie hatte sich Herr *Krähmer* verdient gemacht und das Orchester ließ an Schönheit nichts zu wünschen übrig. So wurde durch die vereinte Wirkung von Stück und Wiedergabe die Stimmung des, wie ich höre, sonst oft recht kühlen Frankfurter Publikums von Akt zu Akt wärmer, und nach dem zweiten und dritten Aufzug konnten sich der anwesende Komponist und seine Hauptmitwirkenden unzählige Male verneigen.

Dr. G. Altmann (Straßburg).

Prager Dirigenten und anderes.

HEINRICH TEWELES, der neue Direktor des Prager Deutschen Landestheaters, hat zwei eigenen, scharf geprägten Köpfen die musikalische Leitung seiner Bühne anvertraut.

Alexander v. Zemlinsky und *Pietro da Stermich* wurden zu rechter Zeit berufen, die Tradition der Prager Deutschen Oper, die durch die Namen Mahler, Muck, Blech, Bodanzky etwa umschrieben werden könnte, wieder zu wecken. Der heterogenen Veranlagung der neuen Männer entspricht ihr Betätigungsgebiet. Zemlinsky, selbst moderner Tonsetzer, ein Jünger Mahlers, Schönbergs Lehrer, versprach uns bislang die Oper der Moderne. Zemlinsky restauriert zuvörderst das deutsche Singspiel und konnte bereits mit Beethoven und Weber und durch eine wundersam feine Nachschöpfung des „Tannhäuser" sein ungewöhnliches Können zeigen. Zemlinsky, den ausgezeichneten Vermittler von Mozartpartituren, den berufenen Dirigenten der Moderne zu hören, war noch keine Gelegenheit. Er hat auch einen Ausschnitt aus den Nibelungen gebracht. Gerade die „volkstümlichen Preise" entschuldigen die Operation nicht. Seinen eigenen Willen, den er uns bei dieser Aufführung fühlen ließ, fürchte ich für den restlichen Ring. Man braucht nicht „Zünftler" gescholten zu werden, wenn man die Bayreuther Kodifizierung anerkennt und besonders beim Ring für Norm erklärt. Die Ueberlieferung der siebziger Jahre ist noch zu frisch und hat als klassisch zu gelten. Unsere früheren Klassiker — die Darlegung der Gründe erscheint überflüssig — vertragen in ihren Opern weit eher ein Umdenken in den Geist der Moderne, ja sie fordern es geradezu. Hier muß man Zemlinsky gesehen haben. Da unterstreicht er das Dramatische, steigert das Tragische, ergötzt durch das Komische, wird verwegen im Exzentrischen und verweilt beim Gemütlichen. Er weicht dynamischer Monotonie aus und modifiziert das Tempo nach dramatischem Ermessen. Zemlinskys Begabung weist ganz besonders auf das Singspiel des sterbenden Rokoko und aufs Romantische im allgemeinen. (Darum wäre seine Interpretation des „Tristan" ein Ereignis.) Eine systematische Pflege des Singspiels (des Komischen insbesondere) wäre sehr in Betracht zu ziehen. Hat ja Zemlinsky im Münchner Künstlertheater — irre ich nicht — selbst einen Beginn gemacht. Ein Zyklus von Singspielen, der die Zeit von Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" angefangen, über Mozarts „Bastien und Bastienne" und „La finta giardiniera" bis zu Webers „Abu Hassan" umspannen müßte, würde Darstellern und Zuhörern Gewinn bringen. Die Kosten sind nicht groß. Die Besetzung wäre vorhanden (Frau Boennecken!). Das alte Deutsche Landestheater, in dem Mozart und Weber den Taktstock schwangen, gäbe den passenden Rahmen. Dazu stehen wir in einer Periode, die wirklich zum Singspiel hinneigt, eine Tatsache, die auch im Entwicklungsgange von Richard Strauß nachgewiesen werden kann. Die Zeit des Volksmäßigen, des Volkstümlichen ist nicht mehr ferne.

Aber auch die Freude am bel canto, an der Koloratur vermag zeitweise die Gemüter gefangen zu nehmen. Maestro *Stermich* stehen die Stimmen von Frl. Debicka und Herrn Piccaver zur Verfügung und dieser Umstand veranlaßt eine intensive Pflege der italienischen Oper, der Wagner-Epoche, des Verismo und der Jungitaliener. Stermich ist ein Virtuose des italienischen Orchesters. Er hat die Gabe, die Brillenbegleitung, den stumpfen Dreitakt des Orchesters beredt zu machen und zu beleben. Durch die Art der Phrasierung führt er über das Vulgäre mancher Allegrothemen hinweg, weiß Stimmung zu verbreiten durch ausdrucksvolle Herausholung breiter Sätze, ohne dabei das Ritardando zu zerdehnen, ohne in die zur Italienerart gehörende scharfe und absurde Kontrastierung von *pp* und *ff* zu verfallen. Keine überscharfen Akzente, kein Raffinement, keine Künstelei — aber tiefe musikalische Empfindung; leere Formeln gibt es nicht für ihn. Dabei ist Stermich kein genialischer Dirigent. Ein Virtuose muß üben. Erst nach hartem Probieren tritt er vor das Publikum.

* * *

Wilhelm Kienzls „Kuhreigen" (Klavierauszug bei Weinberger in Wien) hat infolge der theatralischen Kontraste des *Bartsch-Batkaschen* Textes, insbesondere der volkstümlichen Stimmungen und dank der treuherzigen, oft schon melancholischen Stellen der Vertonung einen starken Publikumserfolg davongetragen. Im übrigen ist das Werk ein Anachronismus. Harmonisch-rhythmisch-orchestral konservativ sein, heißt zugleich mit dem unmaßgeblichen Beifall jener sich abfinden wollen, denen heute auch die Erzeugnisse der leichteren Wiener Muse willkommen sind. Den Komponisten aber zwingt das Bestreben, ausgetretene melodische Pfade der Zeit des Evangelimanns zu vermeiden, dazu ein altes, schönes Deserteurlied zur musikalischen Basis eines ganzen Aktes zu erwählen oder zu steifen Gavotten und Menuetts der Rokokozeit die zeitgenössischen Noten zu suchen. Im Schlußakt erschallt die Marseillaise. . . . Tragische Operette könnte der Untertitel der neuen Kienzl-Oper lauten. In den Hauptrollen mit Frl. *Heyl*, Magdeburg (Frau Boennecken erkrankte plötz-

lich), als Blanchefleur, Herr *Waschmann* als Primus Thaller vorzüglich besetzt und unter der vornehmen Leitung von *A. v. Zemlinsky* zeigte die Aufführung ein außerordentlich gutes Profil. Der Komponist konnte sich mehrmals verbeugen. — Die Prager Gustav-Mahler-Gemeinde hat am 28. Januar der Erstaufführung von Mahlers VI. Symphonie beigewohnt. Dr. *W. Zemánek* dirigierte seine Philharmoniker überlegen. Das Pianissimo der singenden Streicher, die außerordentliche Genauigkeit des in der „Tragischen" zu besonders diffizilen Wirkungen verwendeten Blechs verdient Hervorhebung. Im Scherzo wurde den einheimischen Rhythmen inniges Verstehen zuteil. Die in ihrer ganzen Tiefe erfaßte düstere Leidenschaft des Endsatzes ward vollends zum Erlebnis. Der Dank der Zuhörer erscholl enthusiastisch. — Im März wird A. v. Zemlinsky im Neuen Deutschen Theater die „Achte" zum ersten Male zu Gehör bringen. **Dr. Erich Steinhard.**

Pariser musikalische Plauderei.

KENNEN Sie die schönsten Musikstücke dieses Jahres? Die Aeltesten sind entschieden die schönsten. So findet das Pariser Publikum in *Mme. Favart* die ganze Frische der frühesten Jugend wieder, und in den Contes *d'Hoffmann*, womit das unvergeßliche Trio Talazac-Taskin-Isaac einstens die größten Triumphe feierte, ist es heute der Komiker und Sänger Perrier, der den Genannten sicher ebenbürtig ist, ferner Beyle, dessen Spiel wir nicht immer rühmen können, dessen Stimme jedoch den vollkommenen und sicheren Sänger verrät. Mesdemoiselles Nicot-Vauchelet, Vix, Lafargue haben sich in die drei Rollen von Mme. Isaac geteilt. Die Inszenierung ist dank Herrn *Albert Carré* wundervoll; sein Name hat sich hier als der eines wunderbaren Zauberers entpuppt; das Publikum ist entzückt über die prachtvolle Ausstattung, die uns die von goldigem Sonnenschein überflossene Lagunenstadt Venedig in ihrer ganzen, träumerischen Schönheit zeigt. Nicht vergessen wollen wir bei der Wiederaufnahme von „Carmen" die sinnverwirrende Silhouette von Carmen-Chenal.

Hell flammt die lyrische Leier des Theaters „La Gaîté". Das wollüstige Lächeln von *Hérodiade* hat die ganze große Stadt wieder erobert. Mit diesem Stück hatte die neue Direktion des Theaters wieder eröffnet. 60 Aufführungen folgten aufeinander, dennoch blieb der Erfolg ihm stets treu. Und jetzt beginnt das Stück eine neue Serie, die sicher ebenso lang und glänzend sein wird.

Immer und überall *Massenet*!! Massenet in der Opera, Massenet in der Opera Comique, Massenet im „Gaîté Lyrique", Massenet im Trianon Lyrique und Massenet auch im Trente Ans de Théâtre; denn Sonntags feiern wir die Apotheose des Meisters. Von Hérodiade zu Salome übergehen, heißt soviel als von der Mutter zur Tochter. Und wer wird leugnen wollen, daß die Tochter von *Richard Strauß* unvergleichlich ist in ihrer dämonischen Schönheit? *Mlle. Bellincorini*, die diese Rolle nach Mary Garden übernahm, sichert sich durch andere Bühnenmittel einen gleich großen Triumph. Uebrigens erfreut sich Richard Strauß in Frankreich eines großen Rufes; kürzlich noch, als ebenso vollkommener Kapellmeister wie vollkommener Komponist, leitete er das vorzügliche Orchester unserer „Concerts Lamoureux". Wenn Siegfried Wagner darob aus Eifersucht ganz bleich wird, soll's mich nicht wundern.

Und nun Herr *Gunsbourg*, dessen schrecklicher „Ivan" ganz Paris mitsamt seiner Tradition über den Haufen wirft. Gunsbourg ist Komponist, Poet, prunkliebender Impresario, Theaterdirektor, der Vertraute der Prinzen und der Prinz aller Gastgeber; sehr liebenswürdiger Mann, jedoch weniger liebenswürdiger Musiker, ist er zur jetzigen Stunde eine der merkwürdigsten Gestalten. Vielleicht wird er sich auch noch als Flieger hervortun und alle Rekords schlagen, wenn er nicht vorher fällt ...

Doch nun zum Berg Oeta. Der für Herkules getürmte Scheiterhaufen leuchtet schon hell auf! Klein und dick wie sein Held, umfaßt *Saint-Saëns* die Menge wie eine vielköpfige Hydra und erzwingt sich deren Bewunderung. Seine Darsteller ernten wohlverdientes Lob und das Beifallklatschen rauscht dahin dicht und wohlgenährt wie das Geld fällt auf den Teppich des Jahrmarktsherkules. Es ist dies die achte Arbeit des Herkules, wo Muratore triumphiert durch seine muskulösen Arme und seine schmetternde Stimme. Ruhig und schön, mit unvergleichlicher kristallreiner Stimme und wunderbarer Sicherheit, kurz als echte, sehr große Künstlerin, glänzt *Mme. Litvinne* als Déjanire. *Messager* schlägt den Takt und ist überglücklich, die Zuschauer vervollständigen dieses schöne Gesamtbild durch rhythmisches Beifallklatschen.

Die slawische und anmutige „Roussalka" tänzelt elegant und geschmeidig vor uns hin in der Person der feinen und eleganten *Zambelli*. Lucien Lambert hofft, daß ihm sein Triumph das nötige Kleingeld bringen werde, um seine Mönchsklause mit einer Decke zu versehen. „Roma" taucht aus der Vergangenheit auf. Der Zauberer *Massenet* (Leitmotiv s. oben) hat sie zu neuem Leben erweckt. Das Stück ist von *A. Parodi*, ausgestattet durch den talentreichen Henri Cain. An der Comédie Française hatte es einen sehr großen Erfolg, so daß es nun als lyrisches Stück an die Opera zurückkehrt. *Simas*, ein außerordentlicher Maler, hat die erste Ausstattung dieses neuen Stückes entworfen: es ist dies das Forum des 2. Jahrhunderts v. Chr.; ein Bild, das den Beschauer verblüfft durch seine genaue und farbenreiche Realistik, und die Musik des Komponisten von „Werther" und des „Jongleur von Notre-Dame" wird das Licht nicht zu scheuen haben. Rom werden wir auch die nächste Bérénice von Herrn Alberich Magnard zu verdanken haben. Allerdings nicht eine Racinesche, sondern eine romantische Bérénice. Daß man es nur nicht versäume, dieses Stück anzuhören; denn groß wird der Zudrang sein zu dieser Schöpfung eines für wahre Kunst schwärmenden Musikers.

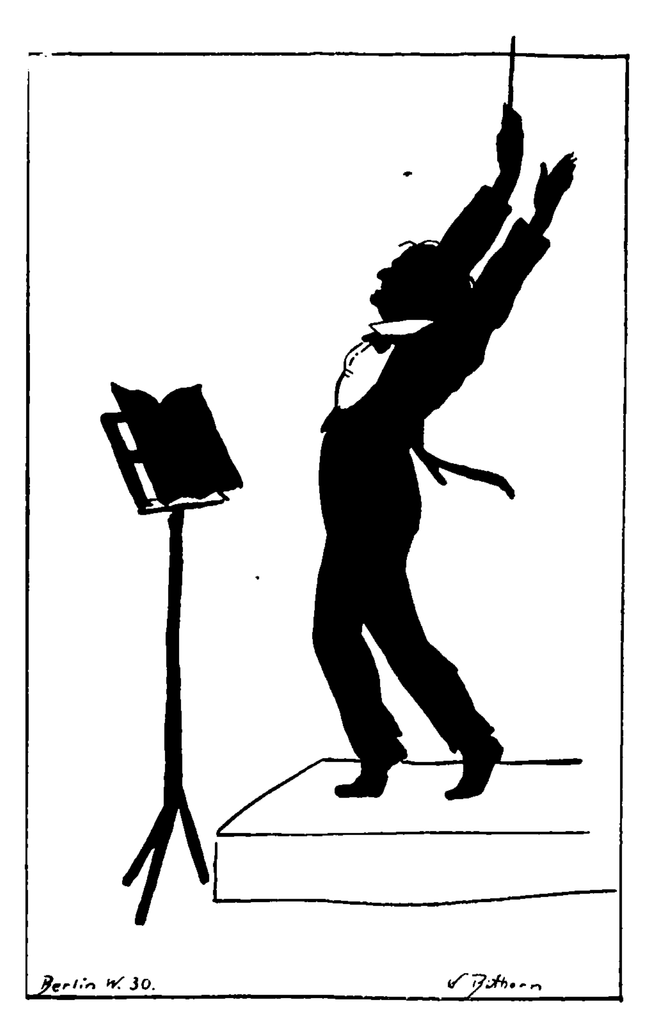
Doch wie wäre es, wenn wir unserm lieben Paris einmal den Rücken kehrten, um uns nach dem nahen *Brüssel* zu wenden. La Monnaie kündigt einen musikalischen Schwank an: „La farce de Cuvier"; von einem jungen Franzosen *Gabriel Dupont*. Man kann das Stück ein echtes Kleinod nennen, ziseliert von dem genannten bedeutenden Komponisten und dem deliziös spirituellen Schriftsteller *Maurice Leind*. Die mir bekannte Partitur ist entzückend, lebhaft und pittoresk, durchsetzt von populären Refrains, mit Schwung und reizender Fantasie instrumentiert; es liegt Zug und Leben darin, ist echt französisch, vom alten Schrot und Korn, bis zum Schluß; wert ist's, daß man's weiter sagt.

Die jungen Konzertkünstler sind vielleicht weniger glücklich; doch da ist *Max d'Ollone*, stolz und bieder, und *Berthelin*, bekannt durch seine kräftigen, rumänischen Lieder; *Florent Schmitt* läßt aus seinem fließenden Barte die volltönenden Klänge eines „Wiener Walzers" hervorsprudeln. Der esoterische *Gabriel Grovley* zieht mit düsterer Melancholie über den jungen chinesischen Monarchen Han her. Er hat unrecht und doppelt unrecht; denn die Fröhlichkeit ist die unerläßliche Vorbedingung für alles Werden und alles Wissen. Da trinke man lieber ein Glas *Stravinsky*, ein Komponist der sehr warm ist, trotzdem er Russe ist.

Doch „Genug! Genug!" hör' ich rufen. Diese Saison ist in der Tat überaus reichhaltig und wir lassen noch beiseite das manchmal angenehme, oft auch saure Zugemüse der unzählbaren Konzerte, deren farbenreiche Plakate die Mauern unserer Stadt „schmücken". Die Zeit ist da, wo der Schwarm der Virtuosen wie ein Heuschreckenschwarm über uns und alle städtischen Lokale herfallen wird. Es ist dies immer wieder dasselbe ungeheure und unharmonische Durcheinander; bald das Hämmern der Klaviere und bald das Kratzen der Geigen. Nicht vergessen dürfen wir die Flötenspieler und Violoncellisten, durchaus ehrbare, wimmelnde Leute. Zu bedauern ist nur der arme Pariser, der über keinen einzigen ruhigen Abend mehr verfügt und selbst beim Nachtessen wird er um das Zigeunerorchester nicht herumkommen. **René Delange.**

Aus dem Straßburger Musikleben.

IN der Oper kann ich gegenüber meinem vorjährigen Bericht in vieler Beziehung einen erfreulichen Fortschritt konstatieren. Zu dem damals (Heft 10) erwähnten Personalbestand ist als besonders schätzenswerte Kraft der Bariton *Gustav Schützendorf* hinzugetreten, der z. B. im „Barbier" und „Hoffmanns Erzählungen" Ausgezeichnetes leistete. Der lyrische Tenor *Broß* hat die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht ganz erfüllt und wird bei Fortsetzung seines Detonierens kaum zu halten sein. Recht hoffnungsvoll erweist sich der junge Heldentenor *Hofmüller* mit glänzendem Material, dem er bei weiterer Kräftigung ein gewisses Drücken auf den Ton hoffentlich noch abgewöhnen wird, als „Musikant" in Bittners ziemlich ungleichwertigem Werk und namentlich als Walter Stolzing recht erfolgreich abschneidend. Sein älterer Kollege *Wilke* macht durch die Ungleichheit seiner Leistungen, manchmal schön, manchmal ziemlich gequält singend, der Kritik das Urteil nicht leicht. Von jüngeren, Gutes verheißenden Kräften erwähne ich noch *H. Batteux* (Tenor, noch etwas hart in der Tongebung), *Alwin* (Bariton) und *Gleß* (Baß, ältere Figuren, wie Daland, Caspar etc. noch nicht recht glaubhaft zu machen imstande); von Damen Frl. *Gütersloh*, etwas zarten Timbres, die Koloratursängerin Frl. *Norden*, auch mitunter noch zu ätherisch, Frl. *Kauders* mit hübscher Stimme und Frl. *Hundhausen*, die ihr gutes Material leider nicht richtig zu



Wagner dirigierend.
(Silhouetten-Postkarte. Text siehe S. 226.)

behandeln weiß — allzu „männlich“! Die Mitwirkung eines als Schauspieler und in komischen Rollen ganz brauchbaren *H. Klante* in seriösen Rollen muß ich wegen der ungeeigneten Klangfarbe des Organs als unzweckmäßig bezeichnen (woran eine Beleidigungsklage desselben gegen mich nichts ändert!). — Mit diesen zumeist tüchtigen Kräften hat auch das Repertoire eine erwünschte Hebung erfahren. Namentlich wurden einige vom Operndirektor Dr. *Pfitzner* selbst, zum Teil musikalisch u n d szenisch, neu einstudierte Werke zu bedeutenden künstlerischen Erlebnissen, so der Rossinische Barbier, ferner die ganz neu ausgestatteten „Meistersinger“ und „Holländer“, die, hauptsächlich was musikalische Präzision und Stilisierung anlangt (wenigstens in der Erstaufführung), den Bayreuther Vorstellungen kaum nachstanden. Recht gelungen waren auch die von Kapellmeister *Fried* geleiteten Aufführungen von Butterfly, Fra Diavolo, Offenbachs genialen „Hoffmanns Erzählungen“ usw., und auch *H. Büchel* zeigt sich in der Salome, dem „Musikant“, den „Königskindern“ usw. als verständnisvoller Dirigent. Uebrigens ist mir der Erfolg, den das Humperdincksche Werk an manchen Bühnen gehabt haben soll, ziemlich unbegreiflich, und wohl nur durch das Renommee des „Hänsel- und Gretel“-Komponisten zu erklären: Nicht nur ist die Handlung ein Sammelsurium des blühendsten Unsinns und von unerfreulichstem Abschluß, sondern auch die Musik ist, trotz aller kontrapunktischen Finessen und Orchesterraffinements von einer außerordentlichen Erfindungsarmut und harmonischen Banalität. Von sonstigen Novitäten ist leider nichts zu berichten, allenfalls gehört hierher noch die teilweise recht stimmungsvolle und interessante Musik Pfitzners zum „Kätchen von Heilbronn“. Das künstlerische Niveau der Aufführungen war im allgemeinen ein recht ansehnliches, vor allem Dank unseres vortrefflichen städtischen Orchesters; aber auch die Chorleistungen haben sich gegen früher gehoben, wozu die Verbesserung des Hilfschors — in großen Opern — und die Heranziehung der Pfitznerschen Opernklasse des Konservatoriums bei besonderen Gelegenheiten (Lehrbuben, Spinnerinnen etc.) viel beigetragen haben, und sogar das Schmerzenskind, die Regie, hat einige Fortschritte aufzuweisen, so daß Straßburg jedenfalls unter den süddeutschen Opernbühnen einen ansehnlichen Rang einnimmt.

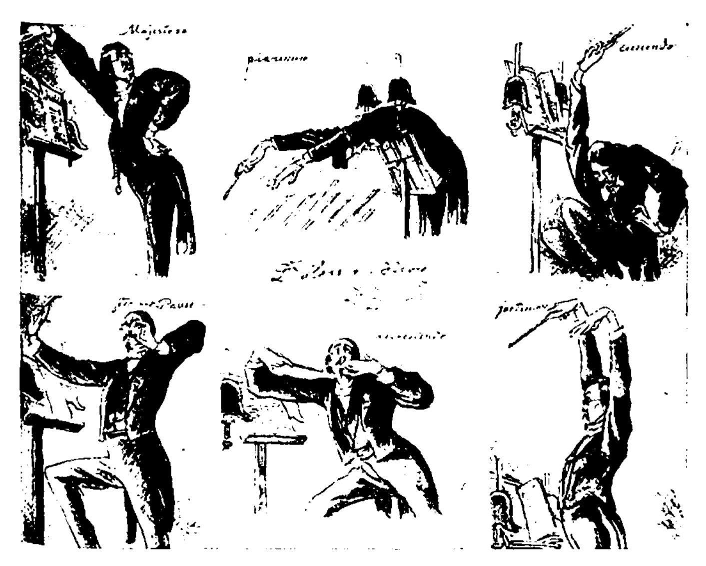
Im K o n z e r t l e b e n sind die wichtigsten Ereignisse die städtischen „Abonnementkonzerte“ im Sängerhaussaale unter *Pfitzners* Leitung, die, was Ausführung anbelangt, stets auf vornehmster künstlerischer Höhe stehen. Aus ihren Programmen sei erwähnt die *Mahlersche* G dur-Symphonie (zur Gedächtnisfeier nicht gerade die geeignetste!), die mit ihren vulgären Zügen und dem Mangel musikalischer Logik, wie er sich in dem ganz aus symphonischem Rahmen fallenden Sopransolo als Schlußsatz dokumentiert, ziemlich unerfreulich wirkt, eine Triosuite (Geige, Cello, Klavier, von dem „russischen Trio“, *Press-Maurina*, vorgetragen) mit Orchester von *Juon*, die in ihren ersten Sätzen die graue Pessimistik aufweist, in der der slawische Tonsetzer neuerdings schwelgt — nur im Finale pulsieren lebendigere Rhythmen — und die vielfach interessante, zum Teil aber zwischen Trockenheit und Schwulstigkeit pendelnde, der Shakespeareschen Poesie nur unvollkommen gerecht werdende „Romeo- und Julia“-Symphonie von Berlioz (Soli: Fr. Altmann, H. Batteux und Schützendorff); von klassischen Werken gelangte Beethovens achte, Mozarts Jupiter- und Schumanns d moll-Symphonie, Wagners Faust- und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre zum Vortrag. Als Solisten hörte man dazu noch den eleganten Pariser Pianisten *Cortot*, den nur mäßig befriedigenden Geiger *Enesco* und den nicht mehr ganz jugendfrischen Pariser Bariton *Delmas*.

Das I. C h o r k o n z e r t brachte als Novität ein Tedeum von *Wilh. Furtwängler* (Lübeck), ein großzügiges, durchaus modern angelegtes, thematisch effektvolles Werk, dessen jugendlich-feuriger Ueberschwang sich in einer nicht immer ganz dem religiösen Stil angemessenen Allegro-Neigung Luft macht, ferner H. Wolfs stimmungsreiche geistliche Lieder, ein eigenartiges (achtstimmiges) Werk *Pfitzners*: Columbus, und desselben poesievolle Jugendarbeit „Der Blumen Rache“, für Orchester, Frauenchor und Altsolo.

Das städtische Streichquartett, jetzt einheitlich unter *Grevesmühls* Führung, brachte nur Bekanntes, worunter das herrliche Brahmssche A dur-Quartett mit Friedberg am Klavier den enthusiastischsten Beifall fand. Im „Tonkünstler-Verein“ gab Busoni — nur manchmal im Tempo gar zu sehr durchgehend — einen prächtigen Liszt-Abend, das Dresdner *Petri*-Quartett spielte u. a. des viel überschätzten *Sibelius* geradezu phänomenal langweiliges „Voces intimae“, ferner trat das erwähnte „russische Trio“ und das vorzügliche Pariser Capet-Quartett mit bekannten Werken auf. Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges war die ausgezeichnete Wiedergabe sämtlicher Beethoven-Quartette an fünf Abenden durch das *Klingler-Quartett*. — Der Wilhelmschor unter Prof. *Münch* verschaffte mit vier Bach-Kantaten einen hervorragenden Genuß (Soli Frl. *Philippi*, *H. Schützendorff* und der in der Höhe mitunter etwas versagende Tenor *G. Walter*); ein anderer Kirchenchor (Dirigent *Nießberger*) bot eine recht achtbare Eliasaufführung, und der akademische Kirchenchor (Prof. *Spitta*) ließ *Herzogenbergs* teilweise ziemlich steifes Weihnachtsoratorium hören. Im Männergesangverein trat mit großem Erfolg die „schwedische Nachtigall“, Frau *Svärdström*, auf; von Interesse war auch, trotz mancher Exzentrizitäten, *Nicodés* Ode „Das Meer“ (mit Frl. *Hermanns*



Brahms und der Bettler.
(Silhouetten-Postkarte. Text siehe S. 226.)



Hans v. Bülow als Tristan-Dirigent in München.
(Text siehe S. 226.)

glänzendem Mezzosopran). Ein elegantes Wohltätigkeitskonzert verdient Hervorhebung infolge der Mitwirkung des ausgezeichneten Baritons *Th. Harrison*, und des seltenen Ereignisses, eine preußische Exzellenz, General *v. d. Goltz*, als Komponisten von Talent und Orchesterführer zu bewundern. — Von Solistenkonzerten ist zu erwähnen ein Liederabend von *Eva v. Skopnik* (anmutiger, im forte der Höhe etwas scharfer Mezzosopran), ein Brahmsabend der reifer gewordenen *Elly Ney* mit *H. v. Zweygberg* (zwei Cellosonaten), *Burmester* mit seinem stereotypen Programm, das französische Paar Frl. Barry (Gesang) und H. de Ribeaupierre (Klavier), *Edyth Walkers* dramatisch machtvoller Gesang (mit Pfitzner am Flügel), dessen Höhenlage man allerdings die künstliche Präparierung anmerkt, das vortreffliche Zusammenspiel von *Ysaye* und *Pugno* (u. a. in der Kreutzersonate), sowie *Yvette Guilberts* temperament- und reizvolle Vorträge. — Alle die sonstigen Aufführungen von Vereinen usw. in dem musikalisch reich gesegneten Straßburg zu registrieren, würde zu weit führen; gedenken will ich noch eines Orgelkonzerts mit Musikdirektor *Rupp* als trefflichem Solisten, von den Darbietungen unserer zwei Orchestervereine einer von der „Philharmonie" (Dir. Riff) gespielten, leider wenig gehaltvollen Legende von *Svendsen* und endlich der hübschen Leistungen des Frauenchors unter dem Männergesang- und Orchestervereinsdirigenten *Frodl*. **Dr. Gustav Altmann.**

Musikfeste.

Mit „Musikfesten" wird auch dieses Jahr reich gesegnet sein. Daß derartigen Veranstaltungen, sobald sie einen wirklich außergewöhnlichen Charakter haben, Werke und Komponisten zu Gehör bringen, deren Bekanntschaft sonst so gut wie ausgeschlossen ist, segensreiche und fruchtbringende Wirkungen innewohnen können, ist unbestreitbar (siehe z. B. die Tonkünstlerversammlungen des Allg. Deutschen Musikvereins). — Ebenso unbestreitbar ist es aber, daß Musikfeste, die lediglich dazu dienen, mit einzelnen Komponistennamen, Dirigenten und Solisten zu paradieren, für das allgemeine Musikleben einer Stadt nicht bloß unnütz, sondern direkt schädlich sind, indem sie mit ihrem äußeren Glanz und Pomp von der regelmäßigen Musikpflege ablenken und die Lage der Künstler im allgemeinen noch verschlechtern. Was brauchen wir heute z. B. noch Brahms-Feste in großen Städten, wo dieser Meister in seiner Bedeutung nun doch überall anerkannt ist und wahrhaftig auch genügend berücksichtigt wird? Man kann den Eindruck nicht los werden, als ob es sich bei vielen derartigen Musikfesten nicht zuletzt um geschäftliche Unternehmungen handelt. Und wird denn noch nicht genug Musik gemacht? Wir bringen, unserer Chronistenpflicht genügend, im folgenden eine Zusammenstellung von diesjährigen Musikfesten nach Zeitungsberichten; der Leser wird sich klar darüber sein, was davon wirklich künstlerischem Bedürfnis entspringt und — was nicht.



Eine Karikatur von Enrico Caruso.

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" ist von mehreren Städten zur Abhaltung seines alljährlichen Tonkünstlerfestes eingeladen worden, hat sich aber noch nicht entscheiden können, welche Stadt gewählt werden soll. *Weimar* und *Elberfeld* sind in der engeren Wahl.

Die „Neue Bach-Gesellschaft" hat für das VI. Deutsche Bach-Fest die Tage vom 15.—17. Juni 1912 in *Breslau* bestimmt. Leistung Dr. *Georg Dohrn*.

Der „Württembergische Bach-Verein" veranstaltet vom 1.—3. Juni in *Stuttgart* ein größeres Bach-Fest. Es werden dabei zwei gemischte Chöre mit zusammen 800 Sängern, das Hoftheaterorchester und mehrere hervorragende Solisten mitwirken. Die Leitung haben Generalmusikdirektor Dr. Schillings und Hofkapellmeister Band. Zur Aufführung gelangen an größeren Werken die h moll-Messe, Orchester- und Kammermusikwerke am ersten und zweiten Tag, während der dritte Tag die wertvolleren Kantaten bringt. Der Veranstaltung soll nicht nur der Charakter einer Bach-Feier gewahrt sein, sondern sie soll auch die volkstümliche Kunst Bachs jedermann vermitteln. — Das läßt sich hören. Sonst 3 Tage hintereinander Bach? Ist das wirklich nötig? „Mehr Bach" — „zurück zu Mozart", Schlagworte der Reaktionäre, die damit die Menge von den bösen Modernen abwendig machen wollen. Es wird in den Musikstädten heute genug Bach aufgeführt und Mozarts Genius lebt unter uns. Den kleineren Städten tut Bach not, von hier aus eröffnen sich neue Kanäle für die Verbreitung musikalischer Kultur (siehe das Bach-Fest in *Tübingen*).

Schwerin kündigt ein französisches Musikfest an. Das Hoftheater will am 12., 13., 14. und 15. Oktober in zwei Opernaufführungen und drei bis vier Konzerten (einem Symphonie-, einem großen Chorkonzert und einer bis zwei Kammermusikmatineen) einen Ueberblick über die moderne französische Musik geben. Bei diesem Anlaß soll eine Reihe von französischen Kompositionen zum ersten Male in Deutschland aufgeführt werden, so u. a. eine Symphonie von Magnard und die Oper „Monna Vanna" von Février, außerdem Werke von César Franck, Saint-Saëns, Debussy, d'Indy, Dukas, Dubois, Fauré und Lalo, dessen „Symphonie Espagnole" von Prof. Marteau gespielt werden wird. Die Leitung des Ganzen hat Prof. *W. Kaehler*.

Solch ein Musikfest hat einen Sinn. Ebenso das in *Dortmund*, das ein schwedisches Musikfest vorbereitet.

Für *Detmold* wird ein zweitägiges Haydn-Fest angekündigt.

Und aus *Bautzen* wird uns geschrieben: Für das „Dritte Lausitzer Musikfest" am 8. und 9. Juni 1912 ist das Chorwerk von Nowowiejski: „Quo vadis" zur Aufführung angenommen worden. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden wird 750 betragen. Der Festchor soll sich wieder aus den ersten Chorvereinigungen von Bautzen (Cäcilien-Domchor, Heringscher Gesangverein, Kirchensängerchor zu St. Petri, Männergesangverein), Dresden (Schumannsche Singakademie), Großschönau, Herrnhut, Kleinwelka, Löbau und Zittau zusammensetzen. Derartige Vereinigungen von Chören können Gutes erwirken. Was aber wird sonst noch außer dem „Quo vadis" aufgeführt? —

Brahms-Feste (siehe oben) sind bis jetzt zwei angekündigt. Die „Deutsche Brahms-Gesellschaft" ladet hiezu nach *Bonn* ein; das Konzertbureau Emil Gutmann nach *Wiesbaden* (2.—5. Juni) zum „Zweiten deutschen Brahms-Fest". Sind die der „Deutschen Brahms-Gesellschaft" keine deutschen Feste?

Auch aus Oesterreich kommen Meldungen über Musikfeste. In der Zeit vom 21.—28. Juni soll in *Wien* eine „Musikfestwoche" stattfinden, die einen durchaus österreichischen Charakter tragen soll. In der Hofoper werden Opern von Mozart und Smetana sowie Franz Schuberts Es dur-Messe, im Hofburgtheater werden Dramen von Grillparzer und Anzengruber aufgeführt. Außerdem



Eine Karikatur von Edvard Grieg.

werden in den philharmonischen Konzerten die Symphonie von Haydn, die neunte Symphonie von Mahler (Uraufführung aus dem Manuskript), die vierte Symphonie von Brahms, die neunte Symphonie von Bruckner, Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis", Mozarts Symphonie in drei Sätzen sowie die neunte Symphonie von Beethoven zu Gehör gebracht. Endlich ist eine Festaufführung der Krönungsmesse von Franz Liszt geplant.

Und im *Salzburger* „Mozarteum" wurde der Beschluß gefaßt, in diesem Jahre von einem großen Musikfest abzusehen und an dessen Stelle eine „Salzburger Musikwoche" treten zu lassen, die in der zweiten Hälfte des Juli dieses Jahres stattfinden soll. Die Musikwoche wird zwei Kammermusikabende, ein großes Orchesterkonzert und drei Opernabende im Salzburger Stadttheater umfassen. Zur glanzvollen Ausgestaltung der Theateraufführungen ist die Mitwirkung erster auswärtiger Künstler und Künstlerinnen gesichert. Was ist der Unterschied zwischen einem großen Musikfest und einer Musikwoche? Eine ganze Woche Musik extra, in Wien und in Salzburg: tu, felix Austria!



Basel. Verschiedene Neuaufführungen haben dem Orchester und seinem Leiter *Hermann Suter* in der letzten Zeit Ehre gemacht. *Siegmund v. Hauseggers* Symphonie für großes Orchester, Chor und Orgel, mit dem Motto: „Von Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist, ewigen Lebens ahndevoll" ging nach Zürich hier zum erstenmal in Szene. So kann man bei dem dramatisch empfundenen Werk wohl sagen. Zwei große Teile: Ein Lenztag im Gebirg, starre Wände, rauschende Bäche, dazwischen ein grüner Aromwald, bis oben der Abendschein die eisigen Zacken in Purpur taucht, dann erlischt und düsterer Nacht das Feld räumt. Aus dem Dunkel klagt eine Schalmei, andere Stimmen des Berges heben an, antworten sich aus allen Klüften und singen gemeinsam das ewige Trauerlied der Natur, bis jähes Grausen es abbricht und die abgeschiedenen Seelen des Aletschgletschers in unheimlichem Marsch vorüberziehen. Da erstarrt Leben und Liebe. Doch der Mensch — „nichts ist gewaltiger!" — rafft sich auf; granitner als der Fels, starrer als die Fluh, bäumt er sich empor und fühlt Kraft über Kraft im Siegen. Wie ein Titanenringen hört sich's an, bis der Strebende erlöst wird und die menschliche Stimme jauchzt: „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf!" Goethes Dithyrambus krönt in glänzenden Chorklängen, durch die edle Geste des Halbchors unterbrochen („So weit das Ohr — reicht"), das geistig tiefe, thematisch erstaunliche Werk, an dem wir vor allem das weise Maß, die vornehme Oekonomie bewundern. Freilich gehört namentlich der Schlußteil schon seiner gewaltigen Schwierigkeiten wegen nicht zur Musik der unmittelbaren Wirkung, während der erste Teil spontan packt. Die Symphonie bedeutet eine Bereicherung der Literatur. — *Hans Hubers* IV. Klavierkonzert in B dur wurde von seinem Schüler *Ernst Levy* aus Basel glänzend gespielt. Das warmblütige neue Werk ist durchweg großzügig und interessant geschrieben und sehr dankbar. — *Friedrich Kloses* „Wallfahrt nach Kevlaar" (Deklamation: *Emanuel Stockhausen*) verdient ein Liebling aller Konzertbesucher zu werden. *H. B.*

Göttingen. Göttingen kann sich rühmen, Jahr für Jahr Musiker mit hochbedeutenden Namen bei sich zu sehen. Außerdem veranstaltet in diesem Jahre auch die rührige Regimentskapelle (82. Inf.-Reg.) unter Musikdirektor Obermusikmeister *Ehmig* wieder sechs Künstlerkonzerte. Die ersten drei brachten uns als Solisten zunächst Hugo Kaun, dessen Werken Celeste Chop-Groenevelt und die noch jugendliche talentierte Alma Reichner-Feiten gute Interpreten waren. Die Symphonie „An mein Vaterland" und einige Lieder zum Klavier (besonders „Der Gast", „Schlummerlied") gefielen besser als das es moll-Klavierkonzert und Klavierepisoden. Auf Kauns Empfehlung kam der „Wunderknabe" Frank Gittelson und entzückte durch sein Violinspiel im selben Konzert, wie Hertha Dahmlow durch ihren schönen Sang. Mit einer Liszt-Feier wartete das städtische Orchester auf. „Tasso" fiel gegen die „Préludes" etwas ab. Julia Culp bewies im selben Konzert, daß sie mit ihren klassischen Liedern einzig dasteht. Klassisch war auch Wanda Landowska (vergl. Eisenacher Bach-Fest!) auf ihrem Pleyel-Clavecin und Klassik spielten Reger und Wolfrum bei dem Bach-Konzert der genannten Kapelle, deren Leiter Musikdirektor *Walter Mundry* ist. Er gibt außerdem noch vier „populäre Künstlerkonzerte", deren erstes bemerkenswert war durch den in Göttingen leider seltenen Grieg („elegische Melodien") und Beethovens noch nicht lange entdeckte Jugendsymphonie C dur. Beethoven und Jugend sind zu betonen. Die Anlehnung an Mozart ergibt sich von selbst, der letzte Satz ist der interessanteste. Elisabeth Brüns-Hamburg kann sich mit ihrem Gesange hören lassen, besonders wenn sie Brahms singt. Die „Größen" unter den Solisten aufzuzählen will ich unterlassen, ich könnte doch nur Bekanntes wiederholen. *Reinold Zehrfeld.*

Innsbruck. Der „Musikverein Innsbruck" hat unter Leitung seines verdienstvollen Direktors *Jos. Pembaur* wieder eine Reihe prächtiger Konzerte veranstaltet. Im ersten Mitgliederkonzert kamen Ouvertüre in C dur von J. S. Bach, „Reigen seliger Geister" von Gluck-Mottl, Thema von J. Brahms und Beethoven zur Aufführung. Im ersten außerordentlichen Konzerte gab die Münchner Madrigalvereinigung, Dirigent *Jan Ingenhofen*, einen historischen Abend, bestehend aus deutschen, italienischen, französischen und niederländischen Madrigalkompositionen (1500 bis zur Gegenwart) mit wirklich künstlerischer Darbietung und hatte rauschenden Erfolg. Das zweite Mitgliederkonzert enthielt lauter interessante Neuheiten: das symphonische Tongemälde „Feier im Tempel Jupiters" von *Edgar Tinel*, „Nocturne, Elegie und Mussette" aus der Musik zum Schauspiel „König Christian II." von *Jean Sibelius* und „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare" von *Paul Scheinpflug*. Nebst diesen prächtig gespielten Orchesterwerken lernten wir eine treffliche Pianistin, Miß *Winne Pyle* aus Berlin, kennen. Als zweites außerordentliches Konzert gaben der Violoncellvirtuose Dr. Meyer (Kopenhagen) und Josef Pembaur jun. (Leipzig) einen Kammermusikabend in Erinnerung des frühverstorbenen Ludwig Thuille; sie brachten dessen Sonate op. 20 und Stimmungsbilder für Klavier: „Threnodie", „Vorfrühling", „Auf dem See" und Burleske nebst einer Sonate von Richard Strauß vorteilhaft zu Gehör. Der seit der 20. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereins in allen deutschen Gauen bestbekannte Pfarrkirchenchor brachte unter Leitung seines tüchtigen Direktors Lambert Streiter die berühmte Messe „Papae Marcelli" in der modernen Ausgabe von Peter Griesbacher zur Aufführung. Der unter allen Gesangvereinen der Stadt künstlerisch am höchsten stehende „Deutsche Männergesangverein" feierte sein zehnjähriges Stiftungsfest mit einem gelungenen Konzert unter Leitung seines Sangwartes Toni Fischer. *—gl.*

In **Stuttgart,** das im Konzertsaal zurzeit wohl die meisten Uraufführungen herausbringt, hat *Max Schillings* im sechsten Abonnementkonzert der Hofkapelle die Symphonie No. 3 in C dur „Leben" von *Waldemar v. Baußnern* aus der Taufe gehoben. Der Weimarer Komponist schließt sich darin der Richtung der mehrsätzigen Kolossalsymphonie an, wie sie im Gegensatz zur einsätzigen symphonischen Dichtung von Liszt, Strauß und Genossen, Bruckner und über ihn hinausgehend ein Mahler, Nicodé geschrieben haben. Der Titel „Leben" wie auch die engen thematischen Beziehungen der 4 Sätze (eine Art musikalisches Additionssystem, indem jeder folgende Satz zum verwendeten Material der vorhergehenden neues herbeibringt) und endlich die „Stimme des Kindes" und der Schlußchor Ganymed (Goethe) deuten auf den Programm-Musiker in Baußnern. Nähere Erläuterungen gibt er allerdings seinem Werke nicht, aber das alte Thema per aspera ad astra braucht ja keine poetische Auslegung der Musik, zumal wenn es keine Individuen oder bestimmte Geschehnisse zum Gegenstand hat, sondern nur allgemein menschliche Züge trägt. Die idealistische Geistesrichtung des Komponisten kommt auch in seiner Musik zum Ausdruck. Baußnern ist nicht gerade eine starke eigene Persönlichkeit von spontaner Originalität, aber doch nicht ohne eigene Note des Empfindens. Das Ethische im bestimmten engeren Sinne — denn ethisch ist jedes echte Kunstwerk — ist sein hervorstechender Zug, ein großes Wollen verbindet sich mit vorzüglichem technischem Können. Leider ist der erste Satz viel zu lang und zu wenig prägnant. Vom schönen, meisterhaft gearbeiteten Adagio aber bewegt sich das Werk über den ausgezeichneten Scherzo-Satz bis zum prachtvoll klingenden Schlußchor in stets sich steigernder Linie. Demgemäß war der Eindruck. Unter Schillings' Leitung wurde die Neuigkeit in idealer Weise herausgebracht und hatte einen starken, künstlerischen Erfolg. Die Symphonie verdient es, gehört zu werden. Im siebten Abonnementkonzert der Hofkapelle folgte *Walter Braunfels* mit der Ouvertüre zur Oper „Prinzessin Brambilla", die gleichfalls unter *Max Schillings* vor 3 Jahren die Uraufführung am Hoftheater erlebte. Die Oper erstickte sozusagen an der Fülle der Musik, und konnte wohl wegen ihres nicht ausgereiften Textbuches den Weg über die deutsche Opernbühne nicht finden. Aber die Bedeutung des damals kaum 25jährigen Komponisten war den Kennern durch das eine Werk aufgegangen. Die Ouvertüre ist nach Motiven der Oper gearbeitet, knapp und trotz der ausgezeichneten motivisch-reichen Arbeit nicht dickflüssig. Braunfels' frei gestaltende Rhythmik bewahrt ihn vor zähem Fluß. Seine Orchestration ist glänzend, seine Motive tragen eigene, wenn auch noch nicht völlig ausgeprägte Züge, seine Melodik ist warmblütig und dabei nobel. Die Ouvertüre, die das Bild des Karnevals an uns vorüberziehen läßt, brachte unter

Schillings temperamentvoller Leitung dem anwesenden Komponisten einen künstlerischen Erfolg. Unser hervorragender Pianist *Max Pauer* spielte Brahms' B dur-Konzert und das von Mendelssohn in g moll gleich vollendet. Die Eroica gab Schillings, besonders in dem im breitesten Tempo durchgeführten Trauermarsch, Gelegenheit, seine verinnerlichte Kunst des Dirigierens von neuem zu offenbaren. — Der vierte Kammer-Musikabend des „Stuttgarter Quartetts" *Wendling, Michaelis, Neeter, Saal* bewies es, daß wir nun ein erstes Quartett vornehmen Stils in Stuttgart haben, wie es uns seit längerem hier leider fehlte. *Pfitzners* jugendfrisches, dabei tiefes F dur-Quartett (op. 8) machte nachhaltigen Eindruck, besonders der langsame und scherzoartige Satz. Wendlings zielbewußtes Eintreten für die Modernen verdient gleichfalls Anerkennung. *Oswald Kühn.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die deutsche Erstaufführung von *Mascagnis* neuester Oper „Isabeau" ist für München geplant. Generalintendant v. Speidel hat in Mailand mit dem Komponisten verhandelt, um für die Münchner Hofoper die deutsche Uraufführung unter seiner Leitung zu sichern. (Siehe unsern Leitartikel!)

— Die Oper „Barbarina" von *Otto Neitzel* hat ihre Uraufführung in Krefeld erlebt.

— Am Ulmer Stadttheater hat die zweiaktige Oper „Magdalenenbrunnen" ihre Uraufführung erlebt. Den Text hat der Ulmer Oberpräzeptor Dr. Ernst Kapff, die Musik der Stuttgarter Professor Joseph Anton Mayer geschrieben. Musik und Aufführung sind, wie uns unser Gewährsmann mitteilt, zu loben.

— Ein besonderes Experiment hat Walter Armbrust in der Heiligengeist-Kirche in Hamburg gemacht, indem er unter mächtigem Andrang des Publikums eine ganze Szene aus dem ersten „Lohengrin"-Akt zur Aufführung brachte. Wagner nun auch noch in der Kirche? Haben wir noch nicht genug Wagner?

— Die Uraufführung der komischen Oper „Das Moselgretchen" von *Walter Bloem*, Musik von *Max Burkhardt*, hat im Schweriner Hoftheater die Uraufführung erlebt.

— *Siegfried Wagner* liebt es, Stücke aus seinen Opern vorher im Konzertsaal zur Aufführung zu bringen. Ein Ballon d'essai? So wurden in Nürnberg kürzlich einige Proben aus der neuen Oper „Schwarzschwanenreich" aufgeführt, über die, wie die Zeitungen meldeten, sich der Komponist selber sehr befriedigt geäußert haben soll, und nun ist Hamburg gefolgt, die getreue Siegfried-Wagner-Stadt. Dort hat der Komponist im Rahmen eines von ihm dirigierten Konzertabends, dessen Programm den Manen Liszts und Richard Wagners geweiht war, das Vorspiel und einen Liebeszwiegesang aus seiner neuen Oper zu Gehör gebracht.

— Eine originelle Uraufführung hat das Münchner Marionettentheater herausgebracht: „Den betrogenen Kadi", eine komische Oper von Gluck in einem Akte. Wir lesen darüber in den „Münchn. Neuest. Nachr.": „Freilich hängt dem kleinen Werke der Glucksche Zopf an, und daß man diesen möglichst wenig beschnitt, ist schon anzuerkennen, denn er paßt zu den Marionetten mit ihrer steifen Grazie. Prof. Wackerle hatte die kleinen Kunstwerke, die Puppen geschaffen und gerade das absichtlich Karikierte wirkt doppelt künstlerisch."

— In der Wiener Hofoper hat die Premiere von *d'Alberts* komischer Oper „Die verschenkte Frau" stattgefunden.

— *Richard Strauß* ist mit der „Elektra" nun auch in Rom eingezogen. Dirigent war Vitali, die Vertreterin der Titelrolle Emma Carelli.

— In der Komischen Oper zu Paris hat die Oper *Sylvio Lazzaris* „Die Aussätzige" die Uraufführung erlebt.

— Eine historische Oper „Die Girondisten" hat am Théâtre de la Gaîté Lyrique in Paris das Licht der Rampen erblickt. Der Komponist ist Fernand Le Borne.

— Im Februar und April werden in den zwölf bedeutendsten Städten Englands unter der musikalischen Oberleitung von Michael Balling und Fritz Cortolezis (München) Festaufführungen von „Elektra", „Feuersnot", „Meistersinger", „Fliegender Holländer" und „Orpheus" stattfinden.

* * *

— *Felix Draesekes* „Christus" erlebt in der Hochschule in Berlin durch den *Bruno Kittelschen* Chor seine erste Gesamtaufführung. Das „Mysterium" erfordert drei Tage zu seiner Wiedergabe. Das Vorspiel (Die Geburt des Herrn) und das erste Oratorium „Christi Weihe", „Christus der Prophet" und „Tod und Sieg des Herrn" sind die drei Abschnitte, von denen jeder einen Abend beansprucht.

— Die zweite Symphonie in d moll von *Hermann Bischoff* ist durch Siegmund v. Hausegger nun auch im Blüthner-Saale (Berlin) aufgeführt worden.

— In Tübingen hat der Akademische Musikverein unter Leitung von Prof. Dr. *Fritz Volbach* ein dreitägiges Bach-Fest abgehalten.

— Im fünften Konzert der Dessauer Hofkapelle hat Generalmusikdirektor Mikorey *Robert Müller-Hartmanns* „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" zur Uraufführung gebracht.

— Man schreibt uns aus *Magdeburg:* Im fünften Symphoniekonzerte des Kaufmännischen Vereins hat der Königl. Musikdirektor Krug-Waldsee eine Sinfonietta „Im Maien" für Orchester von *Kurt Beilschmidt* (Leipzig) mit bestem Erfolge zur Uraufführung gebracht. Der Komponist wurde mehrmals hervorgerufen.

— Der Richard-Wagner-Verein in Darmstadt hat im vergangenen Jahre u. a. auch drei Komponisten-Abende veranstaltet, die *Johanna Senfter, Karl Hallwachs* und *Frank Limbert* gewidmet waren.

— Man schreibt uns: Das erste Konzert der Musikgruppe Siegen (Frl. *A. Ax*) hat nur Kammermusik von hohem Werte in guter Aufführung gebracht. Wurde schon das B dur-Trio op. 97 von Beethoven durch Bram Eldering, Grützmacher und Frau Saatweber-Schlieper zum eindringlichsten Erklingen gebracht, so erstrahlte das Es dur-Trio von Schubert in apollonischer Klangschönheit. Mit ihren schottischen Volksliedern von Haydn mit Triobegleitung und ihren Gesängen von Brahms und Wolf bot Maria Philippi Vollendetes.

— *Ein Gesangwettstreit englischer und französischer Schulkinder* soll zu Pfingsten in Paris stattfinden, zu welcher Zeit das große internationale Musikfest abgehalten wird. — Nicht immer bewahren unsere westlichen Nachbarn ihren guten Geschmack.

— Hofkapellmeister *Arthur Bodanzky* (Mannheim) hat als Gastdirigent der Konzerte der Kaiserl. Musikgesellschaft in Petersburg und Moskau Gustav Mahlers Vierte Symphonie zur ersten Aufführung in Rußland gebracht.



— *Felix Mottls Grabdenkmal.* Am 2. Juli 1911 war es, daß Felix Mottl, der Hofoperndirektor des Königl. Hoftheaters zu München, der unvergeßliche Künstler, aus dem Leben geschieden. Inmitten voller Tätigkeit, während der Aufführung von „Tristan und Isolde", die er, der unvergleichliche Interpret von Wagners hehrer Tonkunst, dirigierte, beschlich ihn der Tod. Nur kurze Zeit darauf erlag der trotz aller körperlichen Leiden rastlos Schaffende. Auf dem Waldfriedhofe bei München hat man dem allgemein beliebten, tief betrauerten Künstler ein stimmungsvolles Grabmal errichtet. (Abbildung S. 219.) Ein bei aller Schlichtheit gefällige Formen aufweisender Stein ist's, der, auf einem niedrigen Sockel ruhend, von der Urne mit der Asche des Verlebten bekrönt wird. Unterhalb der durch mehrere Abstufungen von dem Grabsteine getrennten Urne ist in dessen Stirnseite ein Bronzerelief eingelassen, Orpheus und Eurydike in jener Szene darstellend, wie dieser der geliebten Frau vor dem Scheiden nachblickt. Der symbolische Hinweis auf die Allgewalt der Musik und das Schicksal anderseits, dem auch sie ihren Tribut zollen muß. „Felix Mottl" verkündet die darunter in den Stein gemeißelte Inschrift. Wirkungsvoll hebt sich vom dunklen Hintergrunde, den größere und kleinere Tannenbäume bilden, der lichte Stein ab. Auf moosigem Grunde etwas erhöht steht das von dem bekannten Bildhauer Prof. *Fritz Behn* in München geschaffene, nach Gedanken und Ausführung gleich vortreffliche Grabmal. Tiefster Waldesfrieden umgibt hier die irdischen Ueberreste Felix Mottls, dessen Geist uns beim Betrachten der sinnigen Ehrung wiederum umschwebt. *Sofie Frank, Nürnberg.*

— *Aus unserer Karikaturen-Mappe.* Die Karikatur ist Satire durch die Zeichnung; sie blüht und gedeiht besonders in jenen Zeiten, wo sich Gegensätze in Lebensanschauungen und Bestrebungen geltend machen, die entweder den Verfall des Alten oder die umstürzlerischen Absichten der „Modernen" geißeln. Ein solcher Gegensatz zwischen den Alten in der Oper, als deren Vertreter wohl am besten Mozart gelten kann, und der Reihe der Modernen, die mit Richard Wagner beginnt, teilte mitte der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts die musikalische Welt *Münchens* in zwei Lager. Der Streit knüpfte sich aber auch noch an zwei andere Namen, die als die berufensten Interpreten der beiden Richtungen mit ihren Personen für ihre Ueberzeugungen eintraten: es waren *Franz Lachner* und *Hans v. Bülow.* Generalmusikdirektor Lachner hatte das Münchner Hoforchester auf eine bis dahin unerreichte Höhe gebracht. Dem Orchester wieder wurden nun aber in Wagners Tondramen ganz andere Aufgaben als früher gestellt. Und da sich außerdem „solistische" Wünsche dem Zusammenwirken aller unterzuordnen hatten, ist es begreiflich, daß unter den Orchestermitgliedern es manchen gab, der damit nicht einverstanden war, sondern als Individuum,

als Künstler zur Geltung kommen wollte. So erinnert sich Schreiber dieser Zeilen noch mit voller Lebendigkeit eines Augenblicks, als sein Lehrer, der Kammermusiker H. K., mir nach einer von 9 bis 1/2 3 Uhr dauernden Probe zu „Tristan“ die Violinstimme vorlegte und voll Unwillen sagte: „Da klettern die chromatischen Skalen (in 32teln) hinauf und hinab; es kommt auf ein Dutzend Noten nicht an, man hört sie ja doch nicht einzeln.“ — Wagner fand also weder in dem Münchner Generalmusikdirektor Lachner, noch in dem Hoforchester besonders geneigte Interpreten seiner Tondramen; das ganze Hoforchester zwar ließ sich nicht so leicht beseitigen und durch ein anderes ersetzen, aber dem Generalmusikdirektor Lachner konnte ein anderer Hofkapellmeister an die Seite gestellt werden. Hiefür ersah sich Wagner den damaligen preußischen Hofpianisten Bülow aus, der denn auch 1864 nach München übersiedelte und von 1867 an als K. Hofkapellmeister und Direktor des reorganisierten Königl. Konservatoriums, der Königl. Musikschule, wirkte. 1868 trat dann Lachner, der in die neue Aera nicht mit Ueberzeugung und Schaffensfreude eingegangen war, in den Ruhestand. In diese Zeit fällt die Entstehung der auf S. 223 veröffentlichten Karikatur Bülows — auf der Rückseite des Originals ist das Datum 3. 5. 1867 angegeben —; sie ist von künstlerischer Hand gezeichnet und zeigt die Züge Bülows trotz der Kleinheit mit außerordentlicher Schärfe. Man war damals in München noch nicht an so lebhafte Aktionen der Dirigenten gewöhnt, mit denen heutzutage gar mancher „impulsive“ Kapellmeister zu imponieren sucht. Auch das Münchner Publikum, das ohnehin nicht gut auf die „Preußen“ zu sprechen war, begeisterte sich in seiner Mehrzahl denn auch nicht ohne weiteres für die von dem „Berliner“ Bülow eingeführte Art des Dirigierens, und da es auch nicht mit fliegenden Fahnen das Lager Lachners verließ, so glaubte Bülow hier nicht das erwünschte Verständnis für seine Bestrebungen zu finden; er warf darum einmal so recht auffällig dem Publikum den bekannten „Schweinehund“ zu, an welchen Ausdruck auf der Karikatur der unter der Namensunterschrift Bülows angefügte, mit einem Zuge ausgeführte Schnörkel erinnern soll. — Die beiden Karikaturen (S. 222): „Wagner dirigierend“ und „Brahms und der Bettler“ sind Reproduktionen von „Silhouetten-Karten berühmter Meister“, die bei *Breitkopf* & *Härtel* erschienen sind (in Postkartenformat das Stück 15 Pf.). Sie sind von *Willi Bithorn* in Berlin geschnitten. „Strauß und Salome“, „Wagner und Liszt“ liegen uns außerdem vor, als Ansichtskarten für Musikliebhaber sehr zu empfehlen. — *Caruso* und *Grieg* ergänzt unsere heutige Sammlung von Musiker-Karikaturen.

— *Eine wichtige Reichsgerichts-Entscheidung*. Man schreibt uns: Franz Lehár hat jüngst vor dem Reichsgerichte in einem interessanten Urheberrechtsprozesse obgesiegt. Lehár, der Oesterreicher ist, hatte am 7. August 1908 in Bad Ischl mit dem Musikverlag *Bloch Erben* o. H. in Berlin einen Vertrag geschlossen, durch den er dem Verlage bis zum Jahre 1919 den Bühnenvertrieb aller seiner Werke, und zwar auch der künftig zu schaffenden, übertrug. Ausgenommen waren nur die Werke „Soldatenspiel“, „Zigeunerliebe“ und „Der Graf von Luxemburg“. Der Verlag räumte dem Komponisten nur das Verfügungsrecht über die Uraufführungen ein, mußte sich dagegen verpflichten, Lehár am Theater des Westens in Berlin eine dominierende Stellung zu sichern. (!) Der Verlag zahlte zunächst 10 000 Kronen, sollte aber seinerseits zu 10 Prozent an den Tantiemen Lehárs beteiligt sein. Die Erfüllung dieses langfristigen Vertrages war durch eine Konventionalstrafe von 50 000 Kronen gesichert. Als Erfüllungsort für die aus dem Vertrage entspringenden Verbindlichkeiten sollte Berlin gelten. Nach § 16 des österreichischen Urheberrechtsgesetzes können nun solche langfristigen Bühnenverträge über zukünftige Werke mit einjähriger Frist gekündigt werden. Von diesem Rechte machte Lehár am 1. Mai 1910 Gebrauch. Der Verlag wendete ein, das deutsche Recht kenne eine solche Kündigungsmöglichkeit nicht, der Vertrag müsse demnach wie vereinbart fortdauern. Deutsches Recht aber habe deshalb zur Anwendung zu kommen, weil ausdrücklich Berlin als Erfüllungsort vereinbart sei. Vor den österreichischen Gerichten war Lehár mit einer Feststellungsklage, daß der Vertrag gekündigt sei, durchgedrungen. Die deutschen Gerichte, Landgericht und Kammergericht Berlin, hatten aber der gleichzeitig von dem Verlag in Berlin anhängig gemachten Klage stattgegeben und damit zu ungunsten des Komponisten entschieden. Das Berufungsgericht hatte ausgeführt, es sei unbedenklich, daß deutsches Recht zur Anwendung kommen müsse. Berlin sei vertraglich als Erfüllungsort vereinbart und damit ein ausschließlicher Gerichtsstand in Berlin geschaffen worden. Das Urteil der österreichischen Gerichte brauche deshalb nicht anerkannt zu werden, jedenfalls sei damit die Einrede der Rechtshängigkeit nicht begründet. Das Reichsgericht hob aber das Urteil auf und wies die Klage ab. Damit, daß Berlin als Erfüllungsort bestimmt sei, sei noch kein ausschließlicher Gerichtsstand vor deutschen Gerichten geschaffen. Im übrigen verstoße aber die Bestimmung in § 16 des österreichischen Gesetzes durchaus nicht gegen die Auffassung des deutschen Urheberrechts, so daß auch dies kein Grund sei, weshalb die Vorentscheidung der österreichischen Gerichte nicht bindend sein solle.

(Sächsische Korrespondenz.)

— *Zur Jugend-Symphonie Beethovens*. Im Sprechsaal der deutschen Tonkünstler-Zeitung finden wir folgendes „Eingesandt“: Sehr geehrter Herr Kollege! Aus Ihrer Zeitschrift ersah ich, daß die Geschichte von der in Jena angeblich aufgefundenen Beethovenschen Symphonie nachdrückliches Wesen annimmt. Ohne mich dafür oder dagegen zu engagieren, erzähle ich Ihnen dazu folgendes: Kurz nach dem Tode Liszts beauftragte mich der Geh. Hof- und Justizrat Gille, an den als seinen Freund mich der gute Meister bei meiner Uebersiedlung nach Jena empfohlen hatte, mit der Ordnung der Bibliotheksbestände der Jenaischen Akademischen Konzerte, der Singakademie und des Akademischen Gesangvereins, von denen die letzten beiden vereint waren. Hier stieß ich auf ein Konvolut geschriebener Orchesterstimmen apokrypher Autorschaft, die zu einer Symphonie gehörten, auf deren erste Violinstimme jemand nachträglich den Namen Beethoven geschrieben hatte. Da sie nicht zu den bekannten neun Symphonien paßten, mir auch bei flüchtiger Durchsicht keinen näheren Aufschluß gaben und nur den allgemeinen Stil der Durchschnittsmusik etwa der Zeit um 1790 verrieten, trug ich sie zu meinem alten Kontrapunkt- und Orgellehrer Professor Ernst Naumann, dem damaligen Universitätsmusikdirektor und musikalischen Amtsgenossen Gilles, um anzufragen, was damit bezüglich der Katalogisierung, die laut Gilles Vorschrift in der zwanglosen und daher wenig bibliotheksgerechten Form eines simplen Quartheftes zu geschehen hatte, werden sollte. Naumann lächelte ob meines Beethoven-Fundes und sagte mir, die Aufschrift rühre noch aus seines Amtsvorgängers Stades Zeit her; die Stimmen beträfen höchstwahrscheinlich ein ephemeres Produkt irgend eines obskuren alten rudolstädtischen oder weimarischen Kapellmeisters und hätten für meine Bibliotheksarbeit weiter keinen Wert. Gille nun wollte den alten Rest vollends als Makulatur behandelt wissen, deren ja genug in dem bunten Durcheinander vorhanden war. Ob wir ihn nun schließlich mit registrierten oder nicht, weiß ich nicht mehr, denn die Sache ist etwa 25 Jahre her. Darüber aber, daß da kein Beethoven vorlag, waren wir alle drei einig. Sollte es nun dennoch einer sein, dann hat er für unsere Musikpraxis, d. h. für unser Konzertleben schwerlich mehr Bedeutung wie manches andere, was als Kinder-, Jugend- oder Nebenarbeit unter den gesammelten Werken des großen, von meinem alten Lehrer Naumann neben Bach und Mozart als Kulminationspunkt der musikalischen Entwicklung verehrten Klassikers zu finden ist. Man bewahre sich hier also vor Enttäuschungen.

Ihr hochachtungsvoll ergebener *Bruno Schrader*.

— *Gründung eines Goethe-Löwe-Bundes*. In *Weimar* ist ein Goethe-Löwe-Bund deutscher Kunstfreunde gegründet worden. Die Gründung soll im Geiste Goethes und des ihm vielfach kongenialen Tondichters Karl Löwe alle Bestrebungen zusammenfassen, die auf eine Gesundung des künstlerischen Geschmacks in Musik und Dichtkunst gerichtet sind.

— *Bachiana*. In der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen ist von dem deutschen Musikhistoriker *Martiensen* aus Berlin den „Hamburger Nachrichten“ zufolge ein bisher unbekanntes Musikmanuskript von Johann Sebastian Bach aufgefunden worden, eine von Bach eigenhändig niedergeschriebene religiöse *Cantata a voce sola* (Sopran) mit Streichquartett und Viola und Oboe (10 Folioseiten). Der Kantate ist von Bach folgender Text untergeschrieben: „Mein Herze schwimmt in Bluth, weil mich die Sündenbruth in Gottes heiligen Augen zum Ungeheuer macht“ usw. Es wurde festgestellt, daß dieses Werk, das in der großen Bach-Ausgabe der Bach-Gesellschaft nicht enthalten ist, sich früher im Besitz des dänischen Musikers Grönland, eines Jugendfreundes des Dichters Baggesen, befunden hat und von ihm an die Königl. Bibliothek übergegangen ist.

— *Stuttgarter Musikalische Volksbibliothek*. Unter dem Vorsitz des Herrn H. Schickhardt hat die zweite Generalversammlung des Vereins Stuttgarter Musikalische Volksbibliothek getagt. Die Mitgliederzahl ist durch Aus- und Eintritt gleichgeblieben. Die Einnahmen betrugen 486 M., die Ausgaben 472 M. Der Bibliothekar A. Eisenmann erstattete Bericht über die Benützung und den Bestand. Demnach ist die Bibliothek jetzt im Besitze von 2600 Nummern. Sie wird von 201 Jahresabonnenten und dazu im Monat von etwa 50 gelegentlichen Entlehnern in Anspruch genommen. Geschenke liefen ein von etwa 40 Freunden des Instituts. Weitere Zuwendungen sind in Aussicht gestellt. Die Organisation selbst hat sich erfreulicherweise durchaus bewährt.

— *Von den Konservatorien*. Ihren Jahresbericht sandten uns zu das Königl. Konservatorium der Musik zu *Leipzig* und das Konservatorium für Musik in *Halle* (Direktor Bruno Heydrich, 11. und 12. Bericht). In dem Leipziger Bericht hat Stephan Krehl einen interessanten Aufsatz: „Betrachtungen über Improvisation“ geschrieben.

— *Quellenlexikon.* Unter dem Titel „Miscellanea Musicae Bio-bibliographica", musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon, wird ein für die Musikwissenschaft wertvolles Werk von Hermann Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim in Verbindung mit der Bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft publiziert werden.

— *Stiftungen.* Generalkonsul *Arnstädt* hat der Stadt Dresden fünf Millionen vermacht, die der Stadt nach dem Ableben seiner Gattin zufallen. Das Unterstützungsinstitut der Königlichen Musikalischen Kapelle und die Pensionskasse des Königlichen Sächsischen Hoftheater-Opernchores haben je 15 000 M. sofort ausbezahlt erhalten. — Die Felix-Mottl-Gedächtnis-Stiftung hat bereits heute die Höhe von fast 30 000 Mark erreicht.

— *Städtische Musikpflege.* Die Stadt Weimar, die bis jetzt noch nicht über ein standesgemäßes Konzertinstitut verfügt und deshalb auch die ihr angebotene Liszt-Zentenarfeier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins an Heidelberg abtreten mußte, wird nunmehr in den Anlagen der ehemaligen Schwanseewiese eine Ton- und Festhalle erhalten mit einem 1700 Personen fassenden großen Saal und mehreren kleinen Sälen; auch die Goethe- und die Shakespeare-Gesellschaft wollen nach Fertigstellung des Gebäudes ihr Heim dort aufschlagen.

— *Zur Sängerfrage.* Wie mitgeteilt, hatte sich Geheimrat *Winter* von der Generalintendantur der Königl. Theater in *Berlin* zum Studium der *New Yorker* Theaterverhältnisse nach Amerika begeben. Dem „Berliner Tageblatt" zufolge sind jedoch die Verhandlungen mit dem Metropolitan Operahouse, die einen gegenseitigen Schutz des Mitgliederbestandes beider Institute bezweckten, erfolglos geblieben.

— *Henry-Litolff-Biographie.* *H. Paul Magnette* schreibt eine große Biographie über Henry Litolff, sein Leben und seine Werke. Er würde allen, die Manuskripte, Briefe oder Andenken dieses Meisters besitzen, für Auskunft darüber an die Adresse: *Leipzig*, Raustädtersteinweg 29 II, dankbar sein.

— *Musikzeitschriften.* In *Mailand* erscheint eine neue Musikzeitung „Vita Musicale", Giornale dell' „Associazione Italiana degli Amici della Musica".

— *Preiserteilung.* Zu dem von der „Woche" veranstalteten Wettbewerb für die besten Militärmärsche waren nicht weniger als 3791 Märsche eingegangen, davon der vierte Teil aus dem Auslande. Als Sieger aus dem Kampfe der Pauken und Trompeten gingen hervor: Konservatoriumsdirektor Hans Ailbout, Königl. Musikdirektor Fritz Brase, Kapellmeister Karl Zimmer und Komponist Bruno Garlepp, sämtlich aus Berlin. Außer den vier preisgekrönten wurden weitere elf Märsche von der „Woche" angekauft. Der Kaiser hat nach Anhörung der preisgekrönten Märsche sie zu Armeemärschen bestimmt. (Wir werden darüber noch berichten, wenn uns ein Rezensionsexemplar zugegangen ist.)

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Wie aus *Berlin* gemeldet wird, sind anläßlich des Ordensfestes verliehen worden: dem Generalmusikdirektor Dr. *Richard Strauß* der Rote Adlerorden 3. Kl., dem Professor an der Hochschule für Musik *Willy Heß*, sowie dem Professor und Direktor des Hof- und Domchors *Hugo Rüdel* und dem Professor *Wilhelm Freudenberg*, Chordirektor der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, der Rote Adlerorden 4. Kl., dem Professor an der Hochschule für Musik *Johannes Schultze* der Kronenorden 3. Kl. und dem Kammervirtuosen *C. Esberger* sowie den Kammermusikern *B. Gehwald* und *R. Meinberg* der Kronenorden 4. Kl. — Den Lehrern am Konservatorium der Musik in Köln *Franz Bölsche* und *Friedr. Grützmacher* ist der Titel Professor verliehen worden.

— Der Dresdner Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* hat vom König von Montenegro die goldene Medaille am weiß-roten Bande verliehen bekommen.

— *Otto Fürstner*, Mitinhaber der Verlagsfirma Adolf Fürstner, ist zum öffentlich angestellten, beeideten Sachverständigen für Musikalien bei der Handelskammer in *Berlin* ernannt worden.

— Kommerzienrat *Julius Heinrich Zimmermann*, der Chef des *Leipziger* Musikverlags, ist aus der Reichstagsstichwahl in Schwerin (Mecklenburg) als Sieger hervorgegangen.

— In Stuttgarter Tageszeitungen ist zu lesen: Verschiedene Blätter wußten davon zu berichten, daß die Wiener Hofoper mit dem Generalmusikdirektor der Stuttgarter Hofoper, Prof. Dr. *Max Schillings*, zwecks Uebernahme eines Dirigentenpostens verhandle. Dazu ist mitzuteilen, daß Herrn Prof. Schillings von solchen Verhandlungen nichts bekannt ist. — Die Kombinationen sind um so müßiger, als im Herbst die Stuttgarter neuen Theater eröffnet werden. Es scheint, als ob Max Schillings seine Kräfte verdoppele, um Stuttgarts Musikleben immer mehr an die Spitze in Deutschland zu stellen.

— *Michael Balling* ist auf drei Jahre als Nachfolger Dr. Richters zum Dirigenten des Orchesters der Hallé-Konzert-Gesellschaft in Manchester ernannt worden. Ballings Tätigkeit in Budapest hat also nur kurze Zeit gedauert, was nicht wundernehmen kann.

— *Bernhard Tittel*, Kapellmeister am Nürnberger Stadttheater, ist an die Volksoper in Wien verpflichtet worden. Tittel, ein geborener Wiener, hat vier Jahre hindurch die Oper in Nürnberg geleitet.

— Dr. *Ernst Kunwald* legt am 1. April seine Stellung als Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters in Berlin nieder. Wie es heißt „kränklichkeitshalber".

— *Frieda Hempel*, von der es hieß, sie ginge nach Amerika, hat ihren Kontrakt mit der *Berliner* Generalintendantur erneuert. Fräulein Hempel geht allerdings im Oktober zu einem Gastspiel nach New York, kommt aber im Mai nach Berlin zurück.

— Aus Stockholm wird geschrieben: Die musikalische Akademie in *Wien* hat sich an den finnländischen Komponisten *Jean Sibelius* mit der Anfrage gewandt, ob er geneigt wäre, eine für ihn persönlich zu errichtende Professur für Komposition anzunehmen. Sibelius soll bereit sein, dem Rufe Folge zu leisten.

— Der Sumurunkomponist *Holländer* ist auf drei Jahre an Becks Palasttheater in *New York* als Dirigent und Komponist engagiert worden.

— Eine Meldung, die uns vom Konzertbureau Emil Gutmann zugeht, wird zweifellos Aufsehen machen. Das Bureau schreibt: *Gertrude Foerstel*, die bekannte Sopranistin der Wiener Hofoper, ist plötzlich aus dem Verband dieses Institutes infolge Urlaubsdifferenzen mit Direktor *Gregor* ausgetreten. Die hervorragende Sängerin hat sich als erste Solistin bei der Münchner Uraufführung der Achten Symphonie von Gustav Mahler einen internationalen Ruf geschaffen und es war ein Wunsch Mahlers gewesen, daß keine bedeutendere Aufführung dieses Werkes ohne diese Sängerin stattfinden sollte. Fräulein Foerstel wurde daraufhin für die in diesem Jahre stattfindenden Aufführungen des Werkes in Wien, Amsterdam, Mannheim, Leipzig und Frankfurt verpflichtet, nachdem ihr vom damaligen Hofoperndirektor Felix Weingartner der erforderliche Urlaub zugesichert worden war. Direktor Gregor verweigerte jedoch jetzt nachträglich den Urlaub, woraus Fräulein Foerstel den früher eingegangenen Verpflichtungen zuliebe die Konsequenzen zog und ihre sofortige Entlassung erbat. Sie will vorläufig nur im Konzertsaal erscheinen, obwohl ihr bereits zwei süddeutsche Hofbühnen günstige Verträge angeboten haben. In Wien beurteilt man diese neue Künstleraffäre der Hofoper nicht zugunsten Gregors. (Direktor Gregor wird nicht umhin können, sich zu dieser Meldung zu äußern.)

— Frau *Ellen Gulbranson* hat am 20. Januar ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Sängerin gefeiert. Seit 1897 singt sie die Brünnhilde in Bayreuth.

— Der Berliner Komponist *Ferdinand Hummel* hat am 1. Januar sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Musikdirigent des Berliner kgl. Schauspielhauses gefeiert.

— In *Trier* ist der älteste Militärkapellmeister der deutschen Armee, *Franz Kirschbaum*, vom 29. Inf.-Regiment, der 1908 sein goldenes Dienstjubiläum gefeiert hatte, gestorben.

— In *Karlsruhe* ist im 43. Lebensjahre Musikdirektor *August Hoffmeister*, Leiter verschiedener Chorvereinigungen, lange Jahre Musikreferent des „Badischen Landesboten", zuletzt des „Karlsruher Tagblatts", gestorben.

— In *Weimar* ist Kammermusikus *Valentin Kreuzer*, der der Großherzoglichen Hofkapelle seit mehr als 22 Jahren angehörte, nach längerem Leiden gestorben.

— *Bruno Mugellini*, der Direktor des Liceo Musicale in Bologna, ist gestorben. Er ist nur 40 Jahre alt geworden. Mugellini, ein Schüler Martuccis, hatte sich zunächst als Pianist bekannt gemacht, war aber auch als Komponist fruchtbar; eine symphonische Dichtung von ihm wurde preisgekrönt. In Deutschland wurde er bekannt durch seine instruktiven Ausgaben klassischer Klavierwerke, vor allem von Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und Clementis „Gradus ad Parnassum" (Breitkopf & Härtel).

— In Bologna ist der Musikkritiker *Dr. Bassi* gestorben. Er hat sich besonders um das Verständnis und die Verbreitung Wagnerscher Musik in Italien verdient gemacht und war u. a. Verfasser eines hier sehr geschätzten thematischen Führers durch die Werke Wagners.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 bringt diesmal auf acht Seiten vierhändige Klaviermusik. Neben der Fortsetzung der L'Arlésienne von Bizet in der Bearbeitung von *Heinrich Schwartz* eine Probe aus den Bachschen Goldbergvariationen in der Bearbeitung von *Karl Eichler*. Unsere Leser finden darüber in dem betreffenden Artikel des heutigen Heftes.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 10. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 22. Februar, des nächsten Heftes am 7. März.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

A. W. in L. Jedes der renommierten Konservatorien wird Ihnen die gewünschte Ausbildung zuteil werden lassen. Die dritte Folge von Bizets L'Arlesienne erscheint — heute. Schluß in einem der nächsten Hefte. Ließ sich leider nicht anders machen. Es freut uns, daß Ihnen Rückbeils Siziliano so gut gefallen hat. Brieflich beantworten wir derartige Fragen nicht. Die Notiz über das Lausitzer Musikfest finden Sie ebenfalls im heutigen Hefte.

L. S. Es kommt der Dr. p h i l. in Betracht und für den die einschlägigen Universitätsstudien.

Remscheid. Die „Tonart" ist also geändert. Wir gratulieren. Nun fehlt bloß noch der Name, damit wir Ihnen antworten können und wieder gute Freunde werden.

Wagner als Dichter. Zunächst lesen Sie die Schriften Wagners selber, die Dichtungen und seine theoretischen Abhandlungen über das Drama. Chamberlain ist für Ihren besonderen Zweck zu empfehlen. Nietzsches bekannte Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik." Die Wagner-Literatur ist ungeheuer groß. Sie werden in jeder besseren Biographie über Ihren Stoff lesen können. Kennen Sie H. Lichtenberger: Richard Wagner poète et penseur? Ist auch deutsch erschienen. Im übrigen folgt demnächst ein Aufsatz in unserem Blatte über die neueren Wagner-Schriften.

O. B. Die heutige Harfe hat einen Umfang vom Kontra-Ces bis zum viergestrichenen Ges. Brieflich antworten wir nicht, wie in jedem Hefte mitgeteilt.

Wette N. Um in „Wetten" die Entscheidung zu geben, dazu sind wir eigentlich nicht da. Wir bitten unsere Abonnenten stets zu berücksichtigen, daß wir reichlich Arbeit haben und wirklich nur notwendige Fragen zu stellen. Auf dem Klavier ist kein Unterschied zwischen Cis und Des. Wohl aber z. B. auf der Violine. Cis ist höher als Des. Beide sind um einen Drittelston von einander entfernt.

Abonnentin in Holland. Eine biographische Skizze von Terese Carreno ist in No. 6 des Jahrgangs 1899 erschienen. Zurzeit liegt keine Veranlassung vor, darauf wieder einzugehen.

(Einzelne Fragen können Raummangels wegen erst im nächsten Hefte beantwortet werden.)

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 8. Februar.)

Emil H—se, B. Dem Stück fehlt ein melodischer Mittelsatz. Neues bietet das Ganze nicht. Geduld! Nicht auf frühere Arbeiten zurückkommen, sondern weiterstrebend Besseres vollbringen.

Th. L. Ihre Valsette ist ein dankbares Vortragsstück. „Mein Traum" hört sich wie eine musikalische Improvisade an. Die Begleitung dürfte selbständiger, die Deklamation mehr durchdacht sein.

H. M., B. Unter Ihren Stücken befriedigt nur der gemischte Chor; vielleicht finden Sie einen geeigneten Text dazu. Der „Nachtzauber" ist langweilig. Um von B dur nach fis moll zu kommen, schlagen Sie einen eigentümlichen Weg ein.

Bleiben Sie vorerst noch bei den volkstümlichen Formen.

J. A. E. Ihre klar disponierte Fantasie zeichnet sich im melodischen Teil durch eine ausdrucksreiche Beweglichkeit aus. Auch Farbe hat das Stück. Mitunter macht sich einige Unbeholfenheit im Satz bemerkbar.

B. Z., B. Ihre Phantasie scheint erlahmen zu wollen, es fällt Ihnen nichts Originelles mehr ein. Das gilt auch von der musikalischen Interpretation der Kindlibelpoesie.

H. K., D—ck. Ein guter Dilettant, der aber das Zeug zu etwas Höherem in sich hat. Der gewollte Ausdruck findet sich nicht immer ein. Bei andauernder Uebung wird das Formengefühl gefestigter und der Geschmack besser werden.

W. Schm.—St. Ihr Männerchor „Die Rache" verdient das Lob nicht, das er schon erhalten hat. Er leidet an Schwächen ziemlich bedenklicher Art, wie er überhaupt in seiner ganzen Auffassung verfehlt erscheint. Wir wollen wahr und offen sein, denn dadurch allein ist Ihnen am besten gedient.

Fr. G., B. Der Chor „Im Elsaßland" taugt als unreife Leistung nicht für die Oeffentlichkeit. Sie sind mit den Eigentümlichkeiten des Männerchorsatzes noch nicht genügend vertraut.

E. S., K. Aus den beiden Chören gibt sich schon einige Gewandtheit im Satz zu erkennen, dazu ein gewecktes musikalisches Empfinden. Lassen Sie sich in eine größere Stadt versetzen, wo es Anregung zur Weiterbildung gibt.

C. F., Basel. Ein phantasiereiches, gestaltungskräftiges Talent, mit reichlich Uebung und Erfahrung. Einige Freiheiten im Satz grenzen ans Willkürliche. Es ist eine Freude, zu beobachten, wie Sie den Intentionen des Dichters folgen.

A. W., M. Daß Ihnen an einem so entlegenen Ort, wo in musikalischer Hinsicht noch Eiszeit herrscht, ein so hübsches Menuett aus der Feder fließen konnte, freut uns für Sie und den — Ort. Hoffentlich machen Sie später als Kunstpionier von sich reden. Porto!

Hilfsl. Sch. in W. Sie lieben kräftige, zuweilen bis ins Derbe gesteigerte Akzente, wodurch Ihre Männerchorsätze erschwert werden. Es fehlt Ihren Klängen hinwiederum auch nicht an lyrischem Schmelz. Härten und Unebenheiten werden sich verlieren, wenn Sie sich mit Stücken klassischen Gepräges mehr vertraut machen.

E. U., H. Ihre Ouvertüre für 4 Hände ist reich an charakteristischen Motiven, die hoffentlich auch in der Gesamtwirkung als Glieder eines einheitsvollen Ganzen befriedigen. Allem nach sind Sie ein ziemlich routinierter Satztechniker. — Für Ihre Mitteilungen besten Dank.

Matthieu Höfnagels. Der Asta Nielsen-Walzer ist ein scharmantes Stück.

W. L., G—heim. Man möchte den Tanz- und Marschklängen, die für vergnügliche Stunden anspruchsloser Gemüter berechnet zu sein scheinen, mehr Originalität wünschen, dann würden die Verleger auch eher zugreifen. Gewandten Spielern bieten sie immerhin eine Abwechslung. Einige Vermerke unsererseits in den Manuskripten sollten beachtet werden. Ob sich hinter dieser Serie nicht ein Talent verbirgt, das bei einiger Schulung besserer Taten fähig wäre? Gruß!

Deutsch. Senden Sie uns bitte das Manuskript ein, es wird beurteilt werden.

Tristan. Sind Sie Abonnent unseres Blattes? Wir bitten dringend, Kompositionen und Brief stets zusammen zusenden. Wir können uns nicht erinnern, ein Manuskript empfangen zu haben.

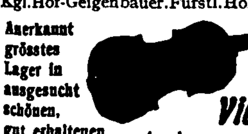












Literatur.

Reclams Universal-Bibliothek. Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. No. 5372. *Das Familienkind.* Schwank in drei Aufzügen von Fritz Friedmann-Frederich. Mit drei Dekorationsplänen. — No. 5375. *Puppentheater* von Franz Pocci. Mit einem Vorwort und Fingerzeigen für die Aufführung herausgegeben von Max Eickemeyer. Zweites Bändchen: Die Zaubergeige. — Die drei Wünsche. Jedes Werk der Universal-Bibliothek ist einzeln käuflich. Preis jeder Nummer 20 Pf. Verzeichnisse mit Angabe der Bühnenvertriebsgeschäfte sind in jeder Buchhandlung gratis zu haben.

Adagio lamentoso betitelt sich eine Novelle von *Otto Markus*, die im Xenienverlag (Leipzig) erschienen ist. Das Buch ist anziehend geschrieben und behandelt ein ergreifendes Künstlerschicksal: Ein reich begabter junger Geiger geht zugrunde an den Folgen einer an Anstrengung und Entbehrungen überreichen Jugend, an der Interesselosigkeit des Publikums und der Nichtbeachtung und Gehässigkeit der Kritik. Die Darstellung ist anschaulich und realistisch und weiß die offenbar der Wirklichkeit entnommene Lebensgeschichte des unglücklichen Künstlers dem Herzen des Lesers nahezubringen. Preis leicht geb. 1 M. 50 Pf. *R.*

Eingesandt.

Ein kulturhistorisches Dokument. Eine interessante Schrift ist soeben vom Königl. Mineralbrunnen zu *Fachingen* herausgegeben worden: die älteste gedruckte Urkunde, die über die heilwirkenden Vorzüge des Fachinger Brunnens spricht. Das Original der betreffenden Schrift befindet sich in der Stadtbibliothek in Diez an der Lahn und stammt aus dem Jahre 1749. Die Schrift, die den Titel trägt: „Bedencken von dem Gehalt und denen Kräften des Fachinger Sauerwassers“, hat mehrere treffliche Aerzte jener Zeit zum Verfasser, unter anderen auch den durch seine damalige schriftstellerische Tätigkeit bekannten Kurmainzischen Leibarzt Dr. J. Phil. Burggravens. — In welchem Ansehen schon vor bald zwei Jahrhunderten das Mineralwasser von Fachingen in wissenschaftlichen Kreisen gestanden hat, mag der Schlußsatz eines beigefügten ärztlichen Gutachtens an die Fürstl. Oranien-Nassauische Landesregierung beweisen, in welchem mehrere Aerzte „den allmächtigen Gott inbrünstig bitten, er wolle den Fachinger Gesundbrunnen zur rechten und beständigen Heyl-Quelle vieler presthafften Menschen überschwencklich geseegnet seyn lassen.“ Die Brunneninspektion in Fachingen (Reg.-Bez. Wiesbaden) sendet diesen Neudruck kostenlos an alle Interessenten.
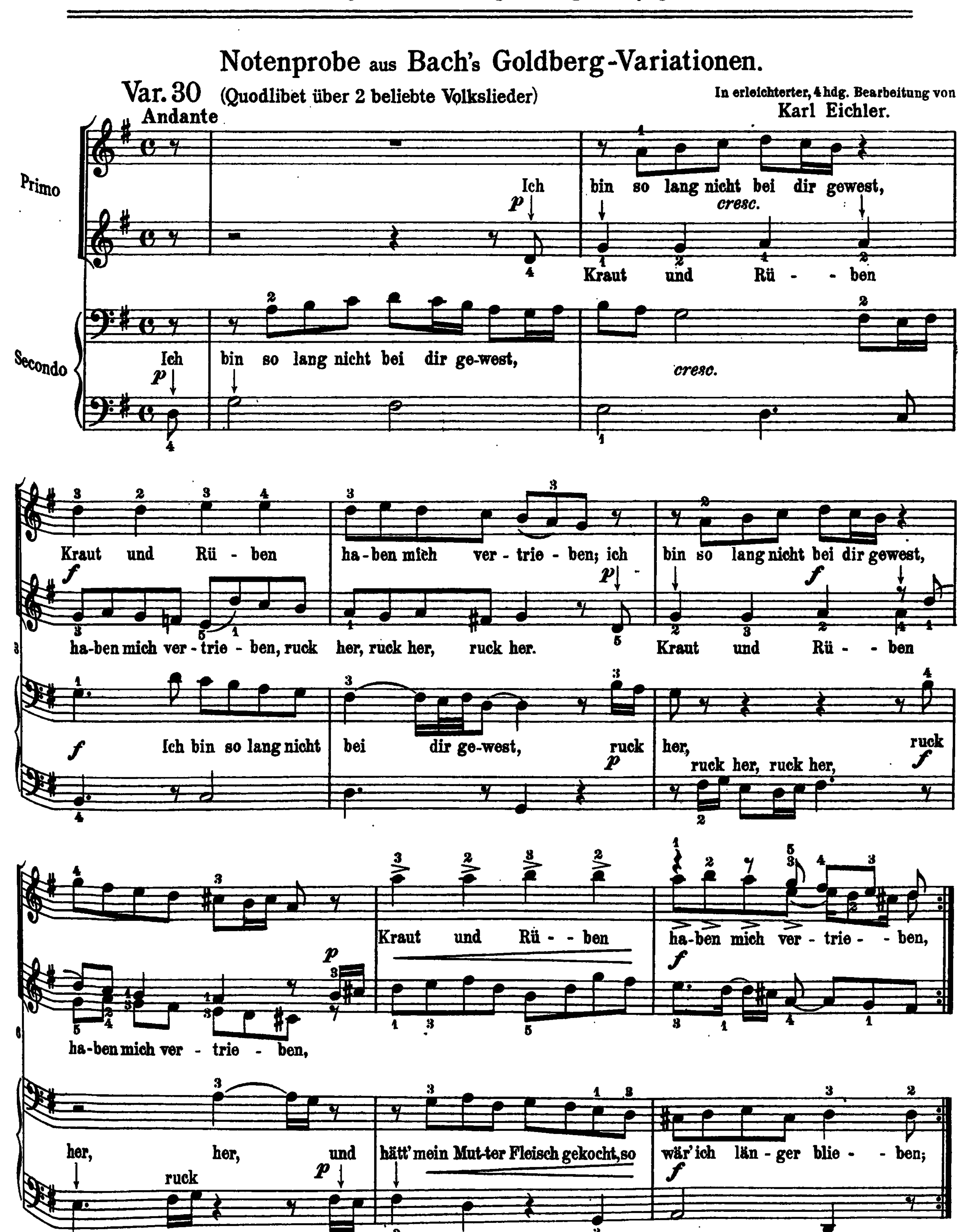
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Notenprobe aus Bach's Goldberg-Variationen.
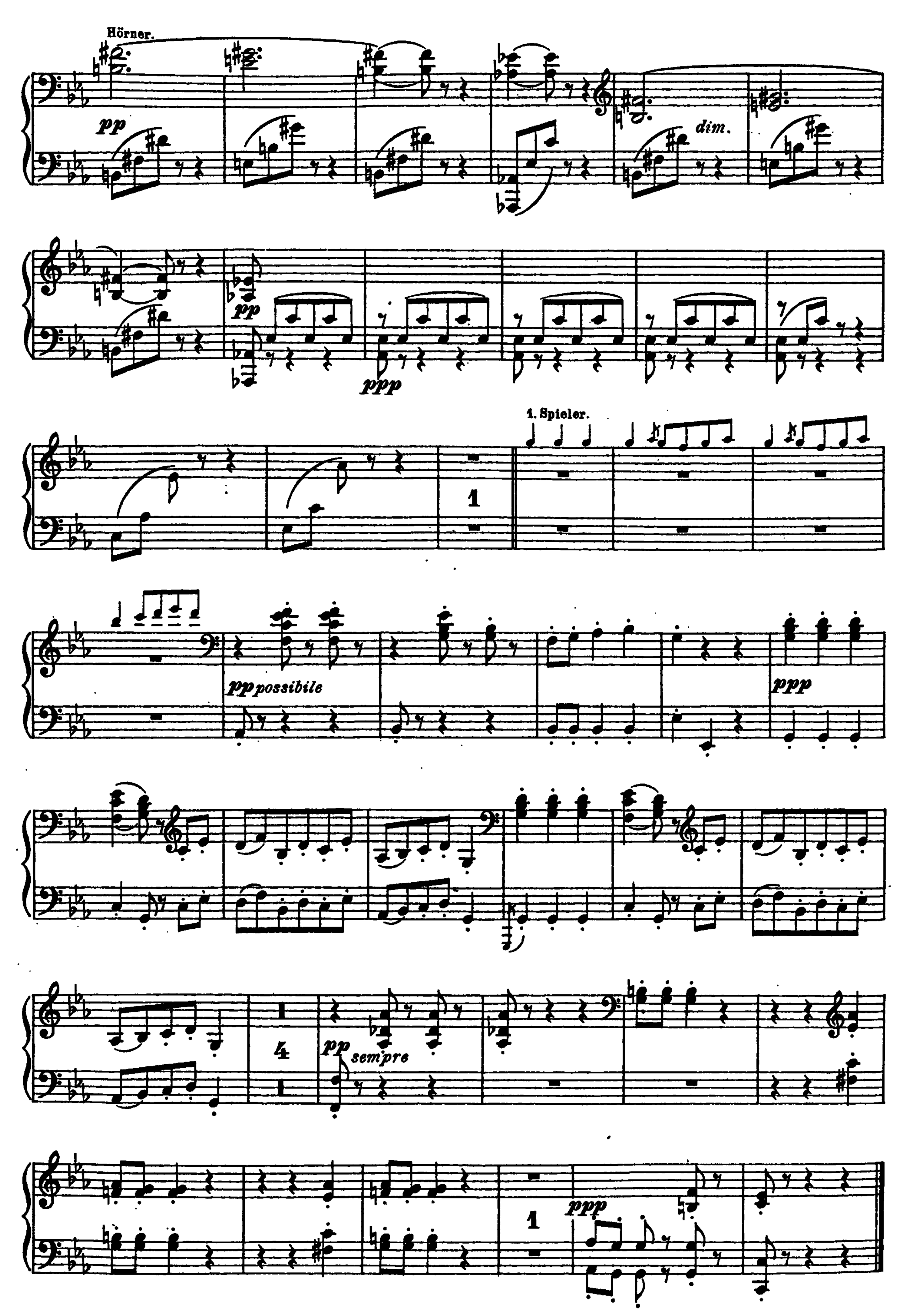
Var. 30 (Quodlibet über 2 beliebte Volkslieder)

In erleichterter, 4hdg. Bearbeitung von Karl Eichler.
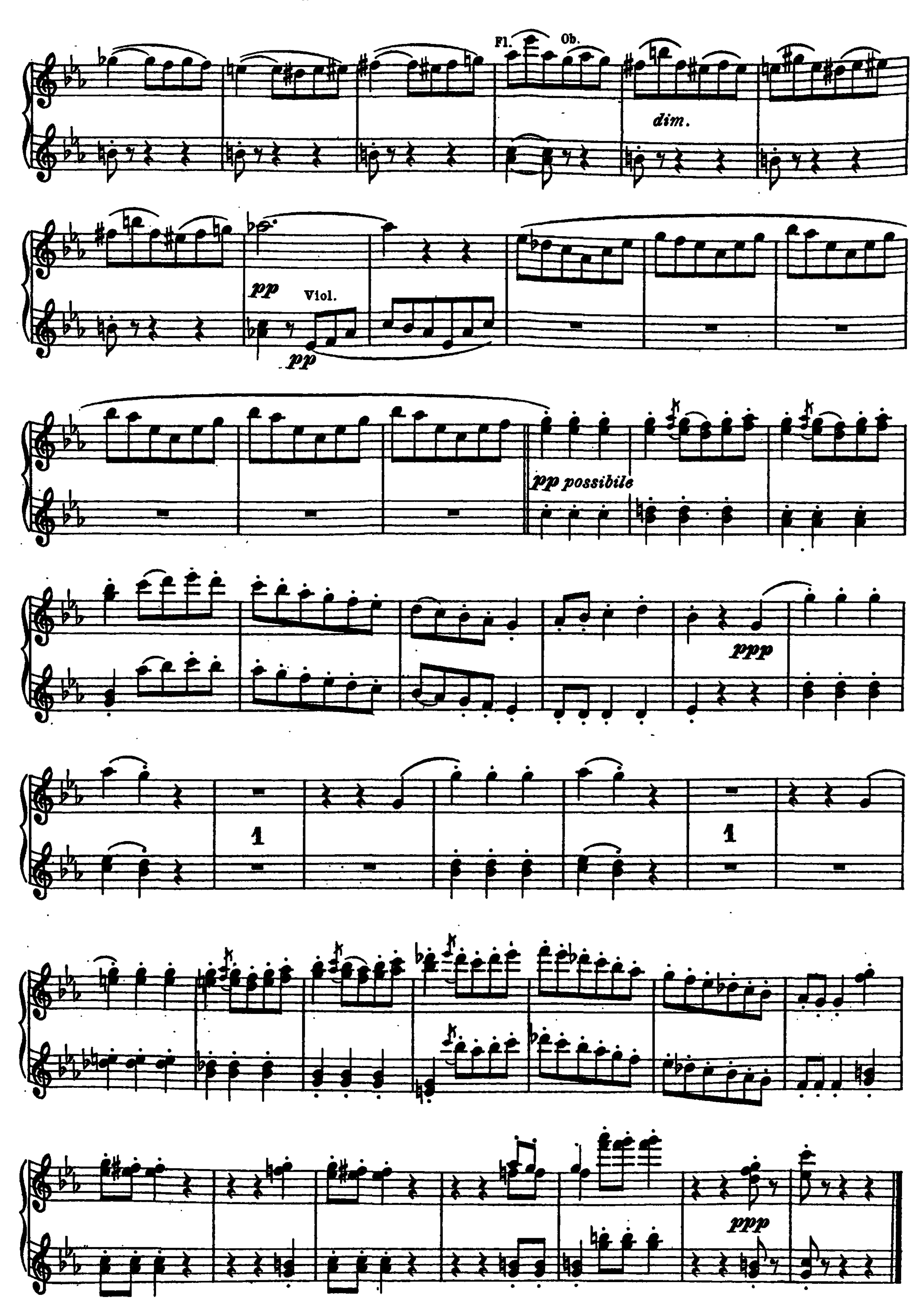


Schluß s. Pg 8.
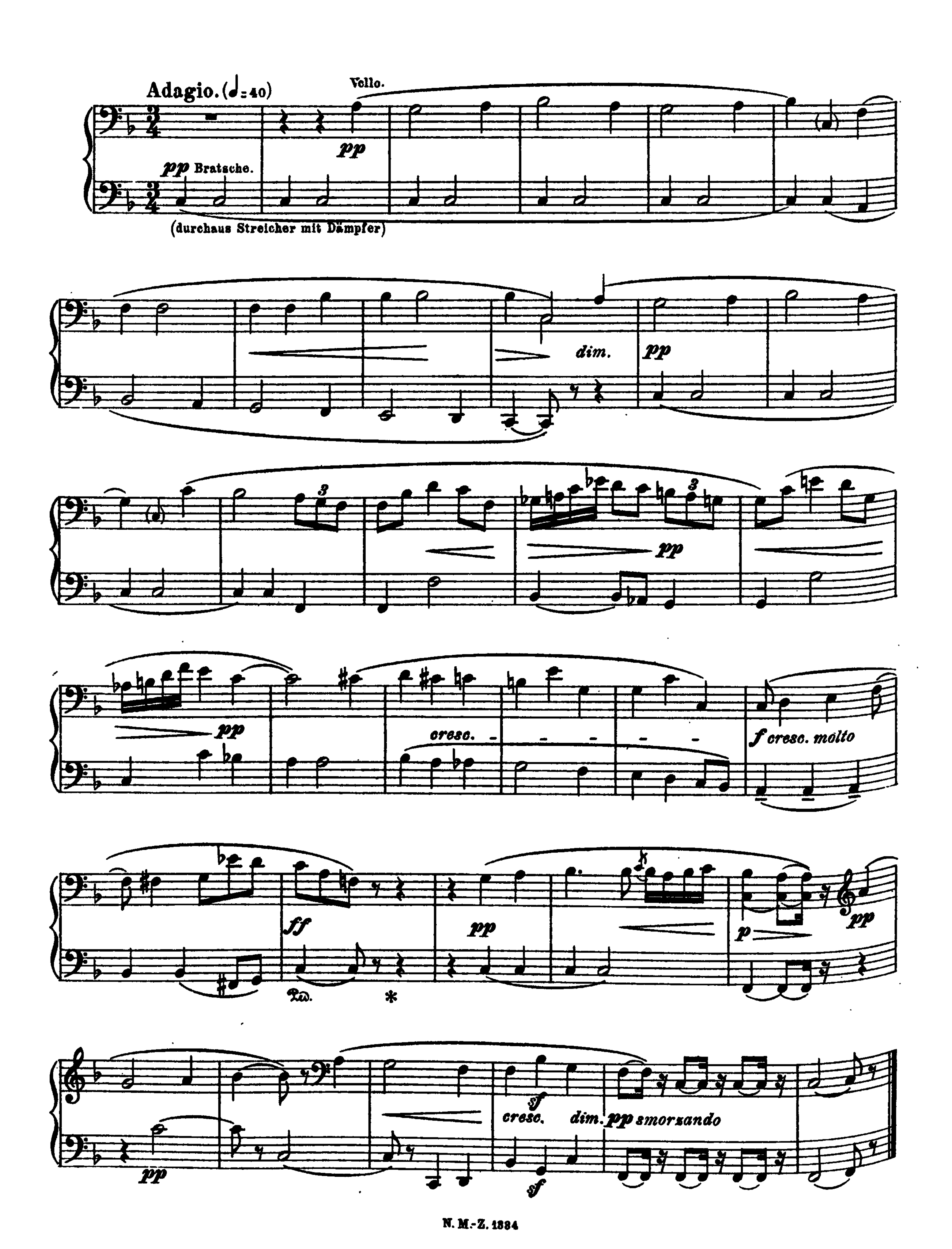
L'ARLÉSIENNE. III. Folge.
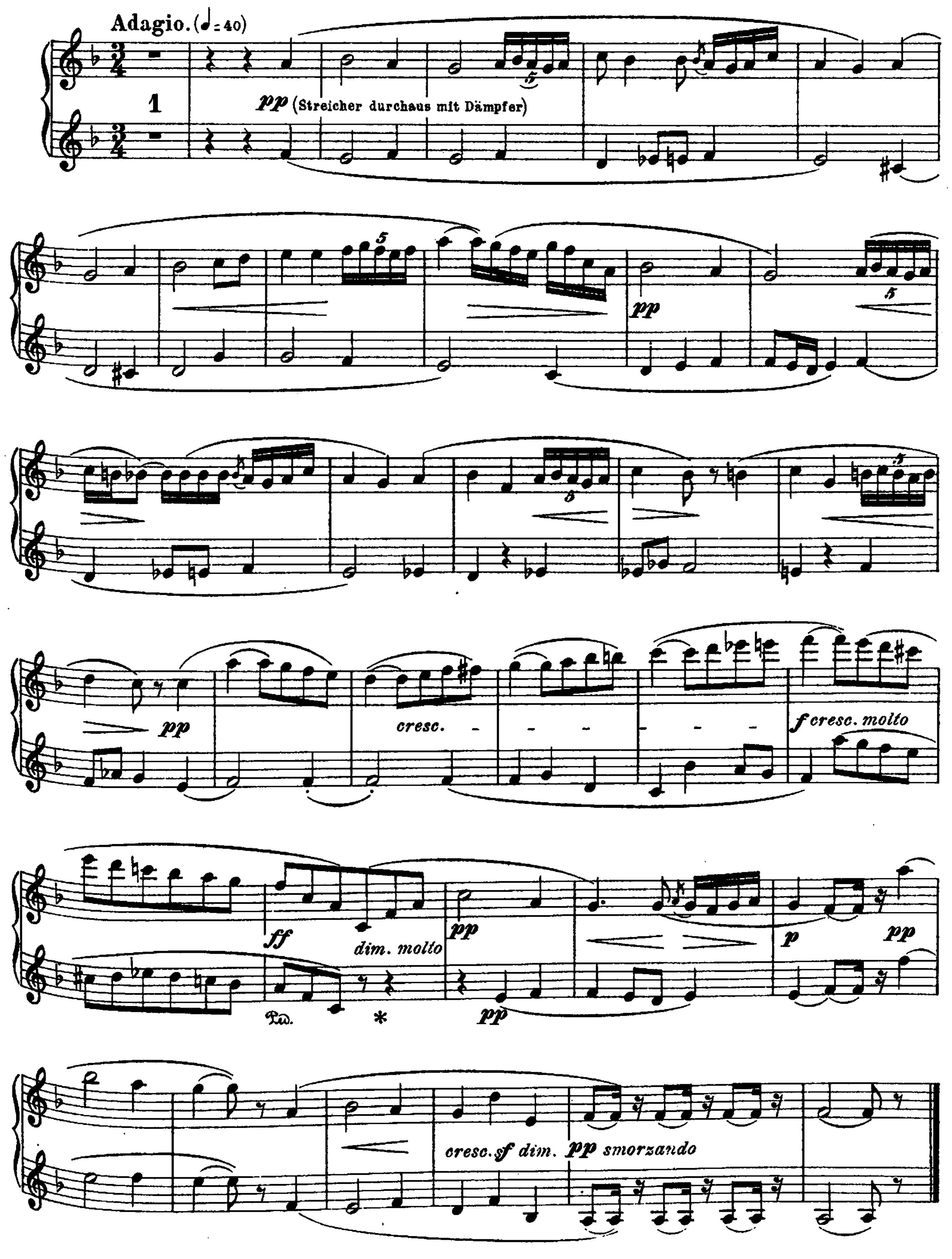


L'ARLÉSIENNE. III. Folge.



No. 3. ADAGIETTO.
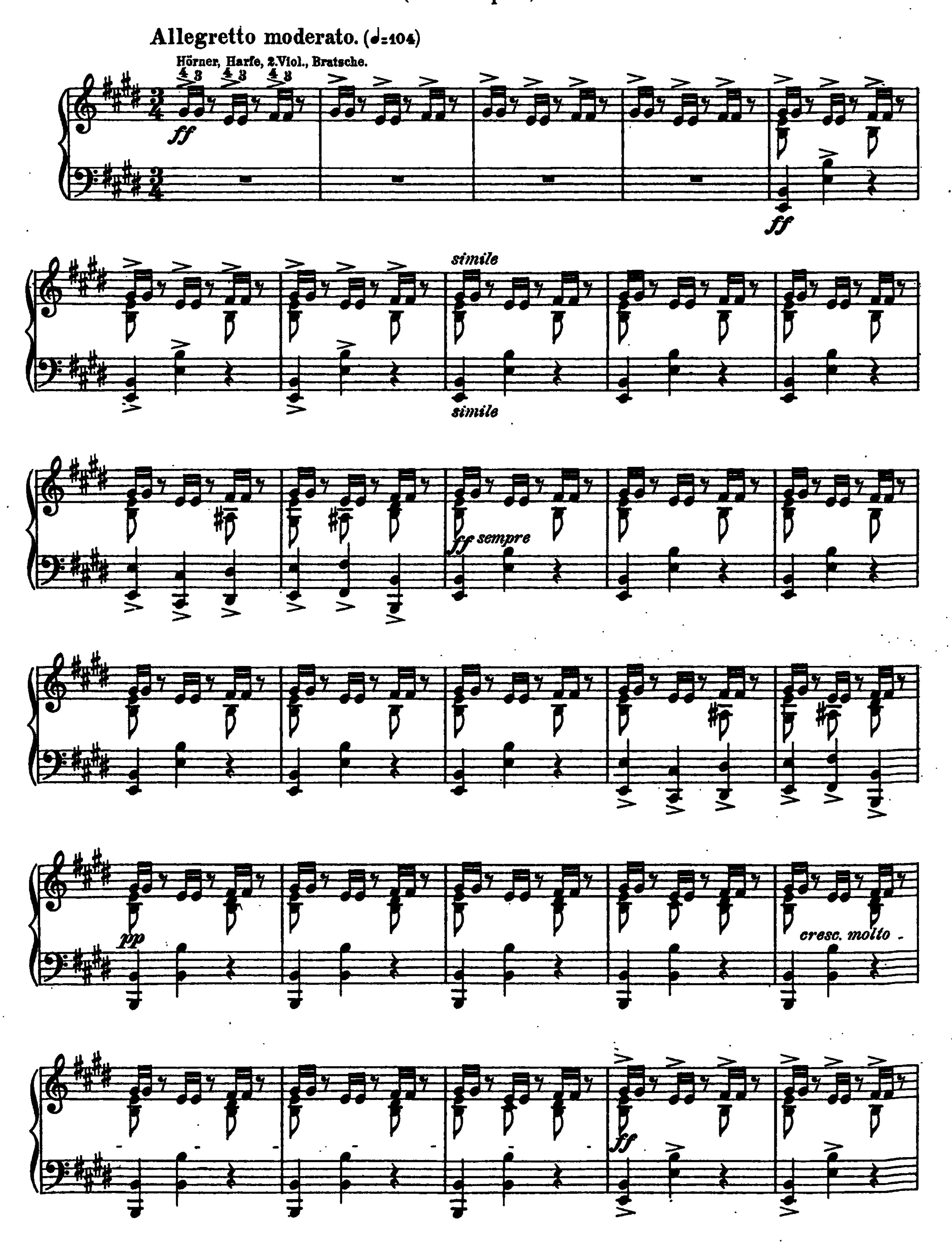


No. 3. ADAGIETTO.
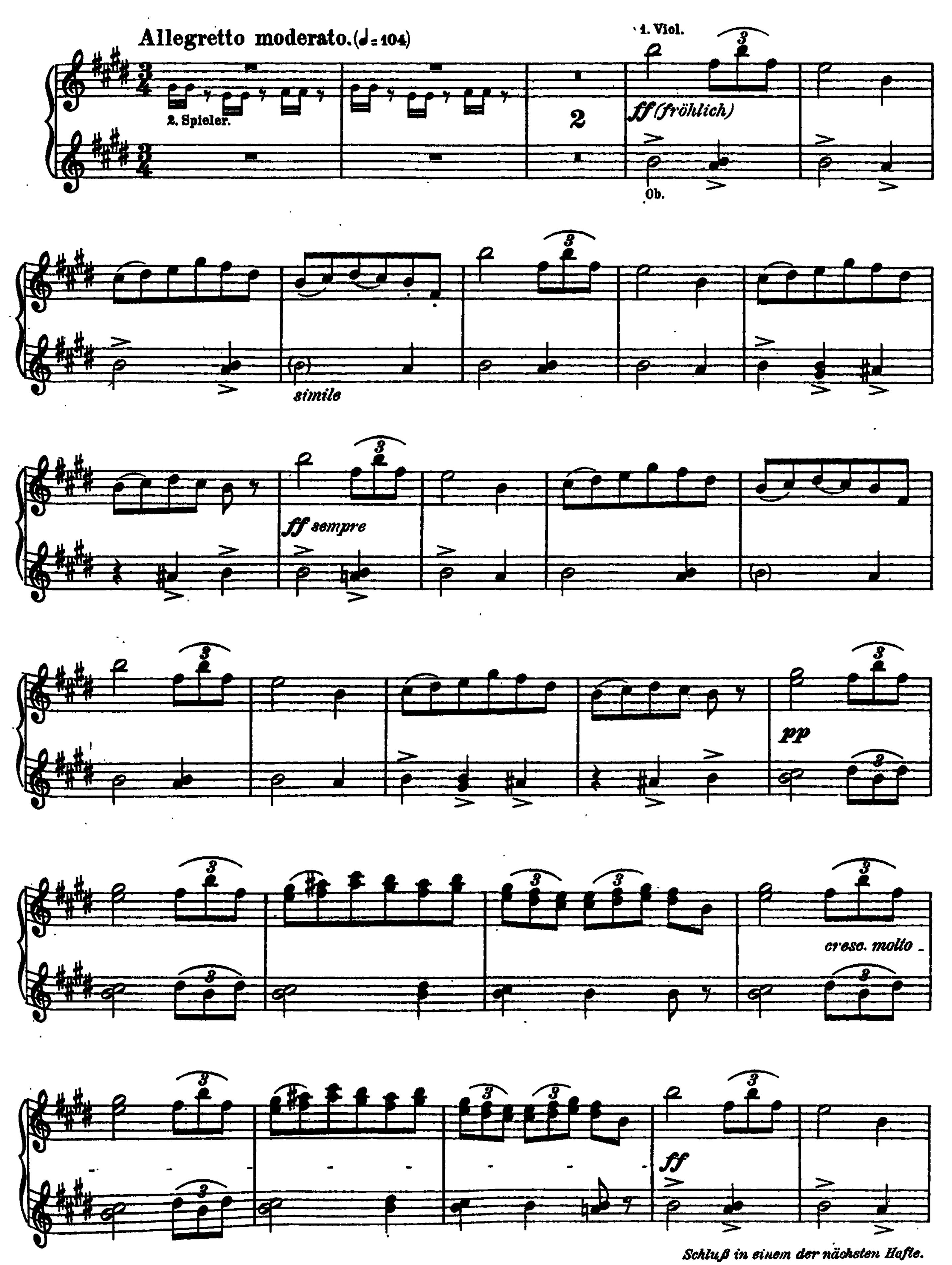


No. 4. CARILLON.

(Glockenspiel.)



No. 4. CARILLON.

(Glockenspiel.)



Schluß in einem der nächsten Hefte.

ruck her, ruck her, ruck her,
p *cresc.*

Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - - ben

9

Kraut und

ruck her, ruck her, ruck her,
p *cresc.*

f
Kraut und Rü - - ben ha-ben mich ver - trie - ben,

11

Rü - ben ha - ben mich ver - trie - - ben,
f *p*

cresc.
und hätt' mein Mut-ter Fleisch ge-kocht, so wär' ich län-ger blie - ben.
ff *ritard.*

14

cresc.
Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - ben.
ff *ritard.*
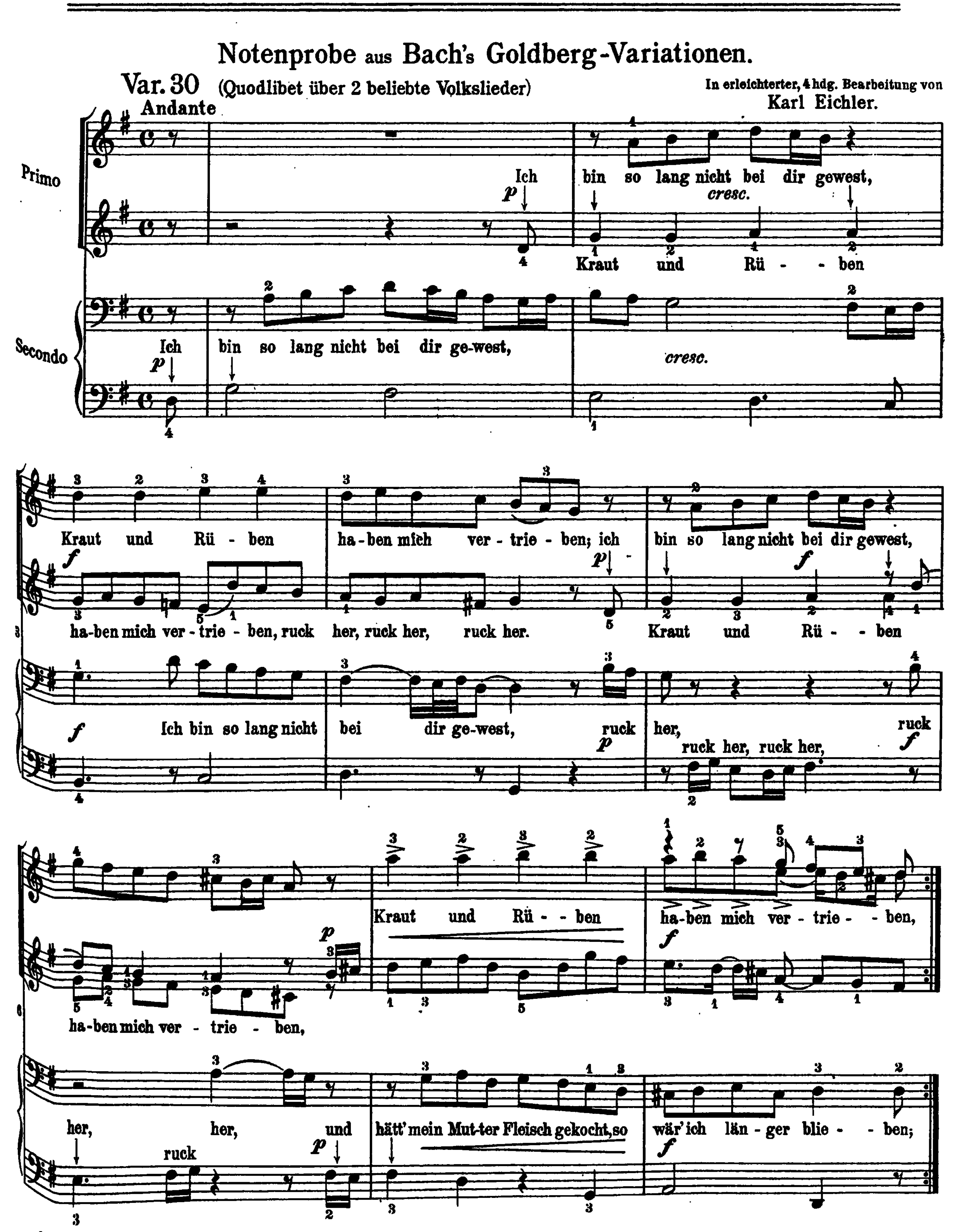
D. C. Arie

XXXIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
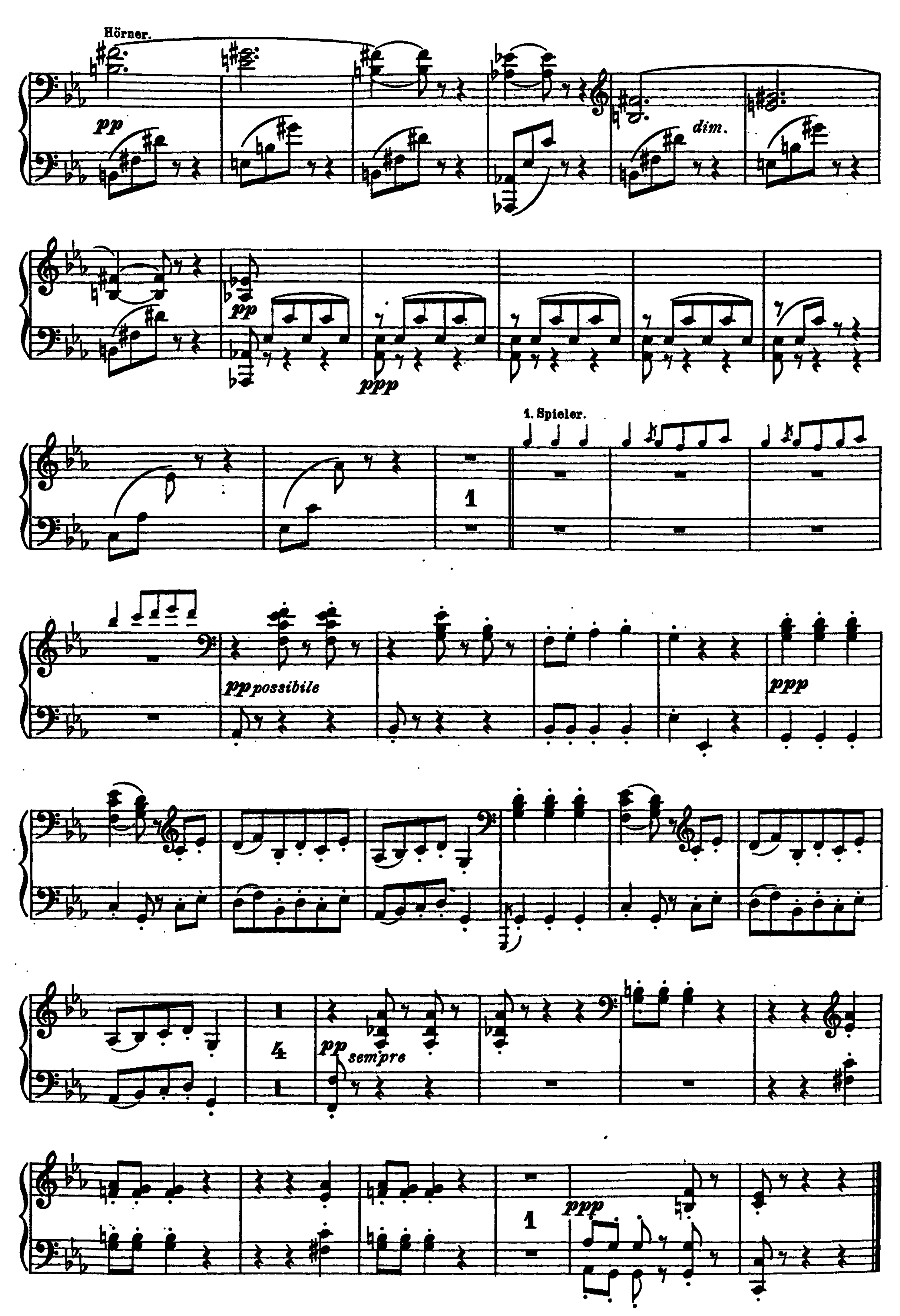
1912.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
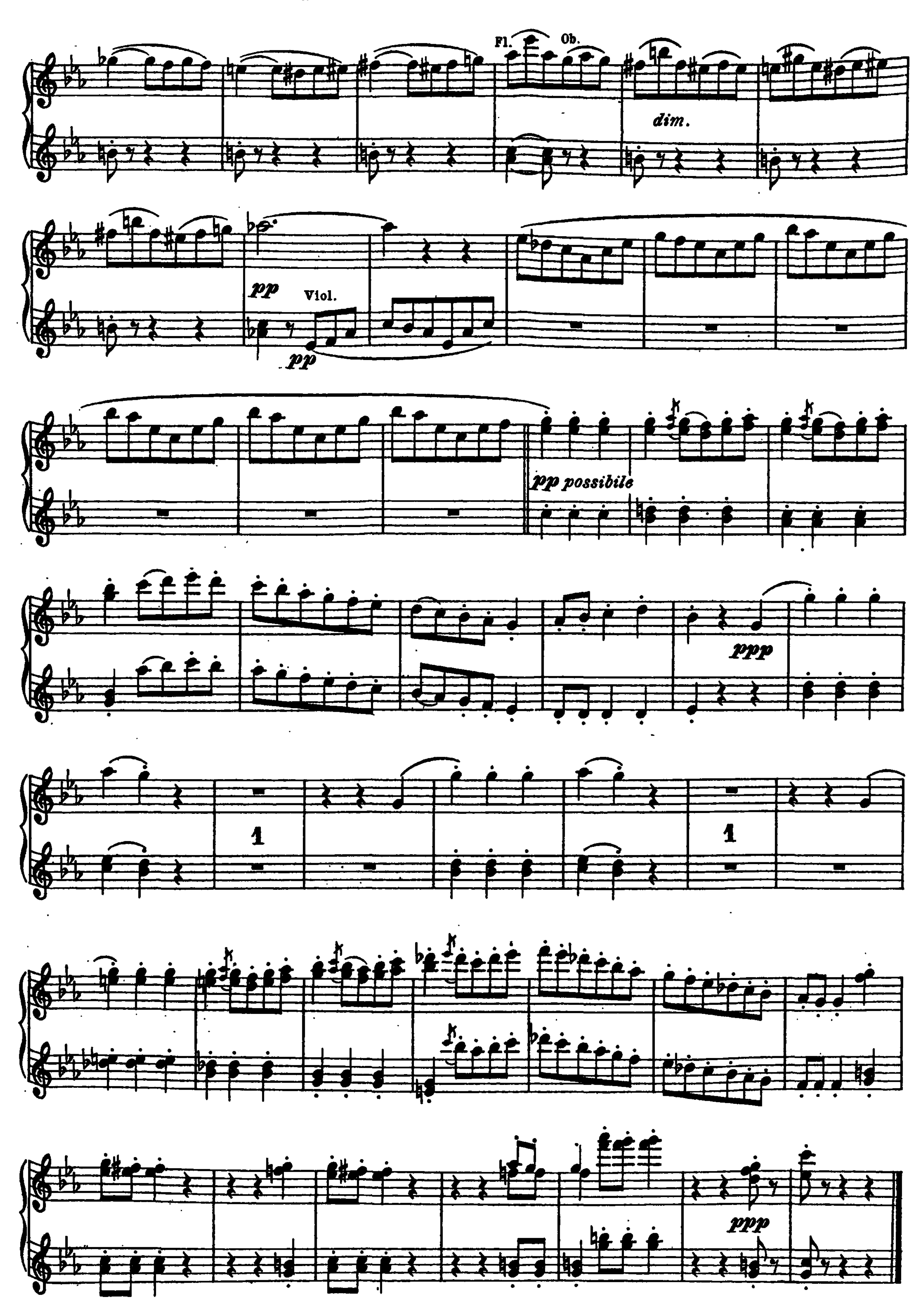


Schluß s. Pg 8.
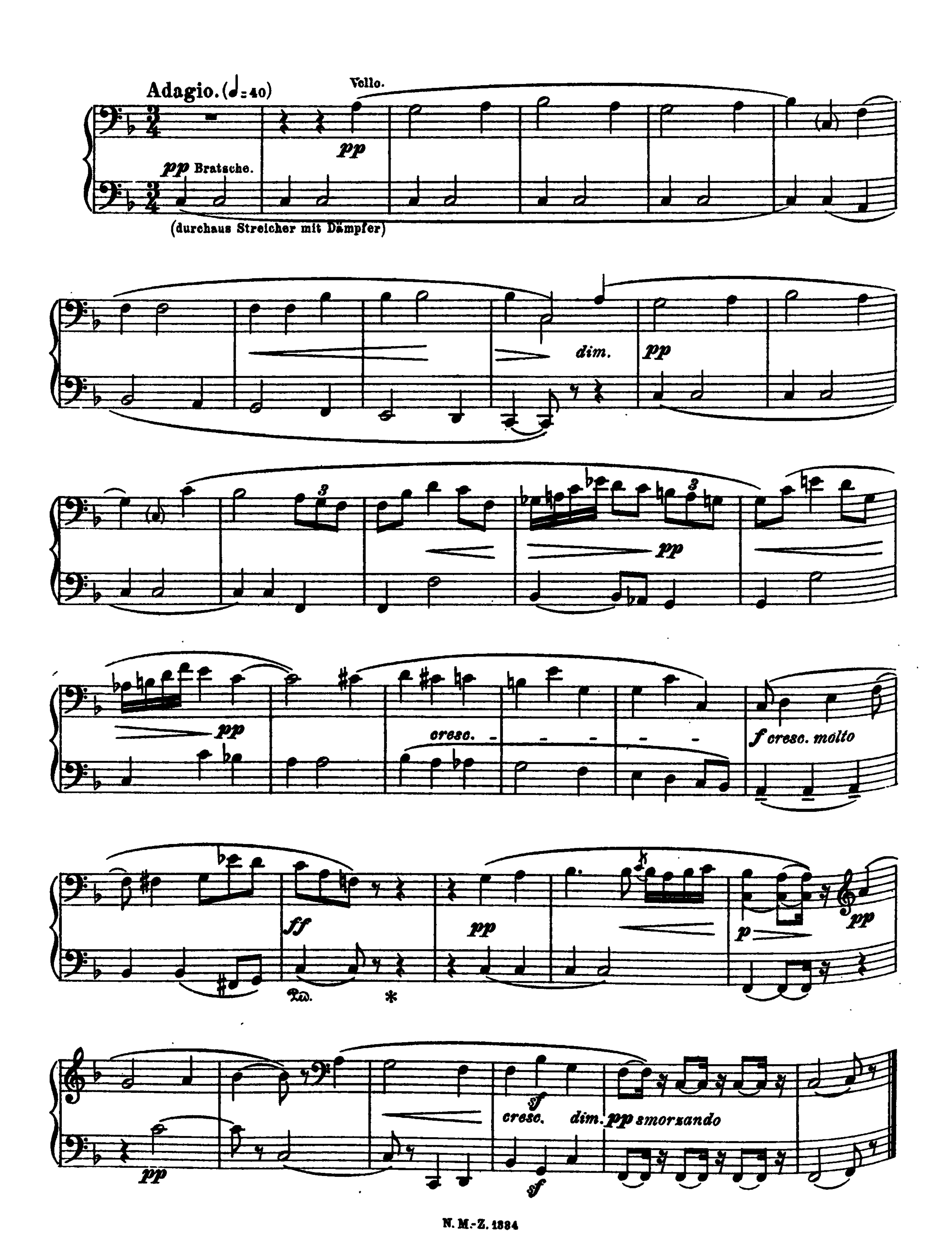
L'ARLÉSIENNE. III. Folge.
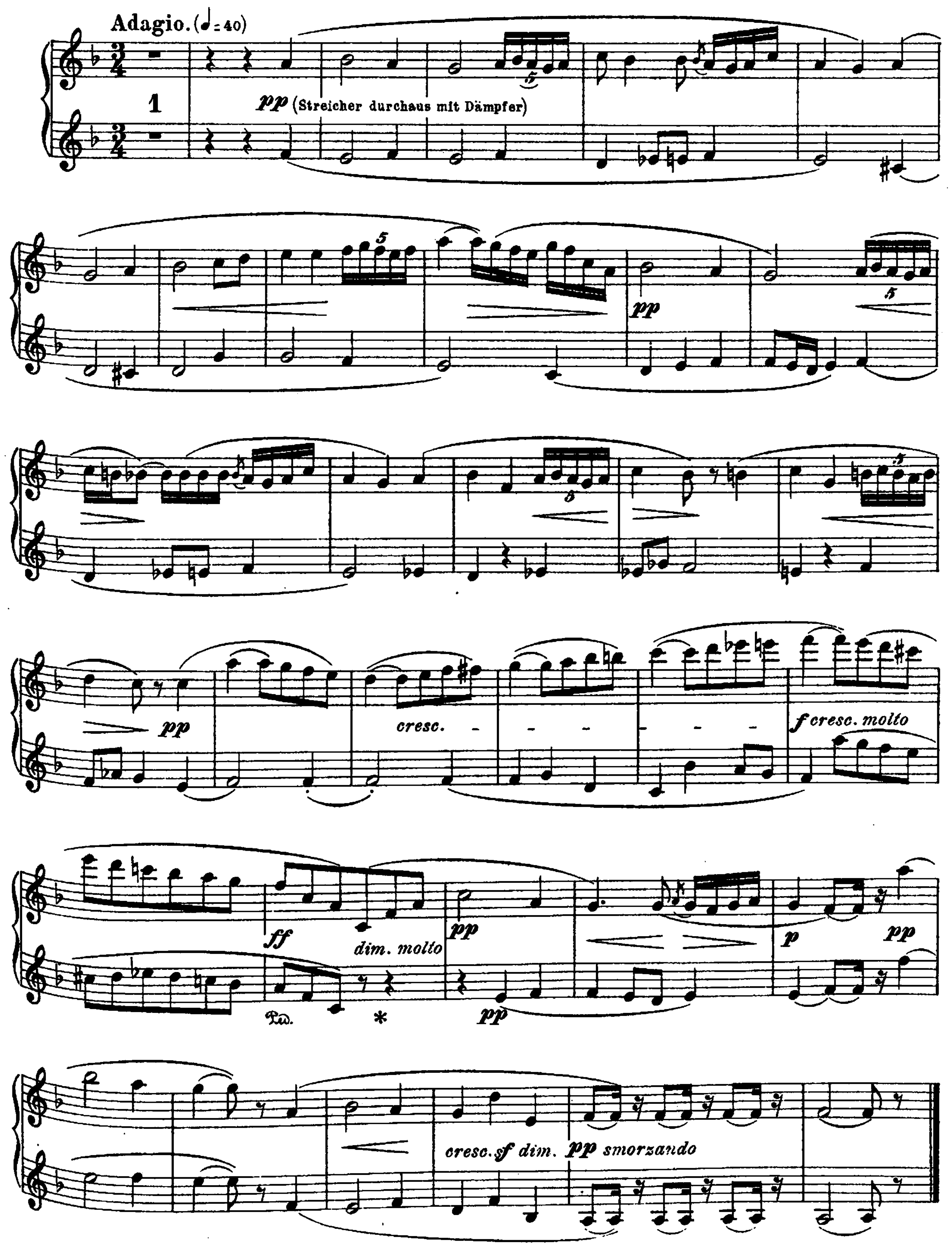


L'ARLÉSIENNE. III. Folge.



No. 3. ADAGIETTO.
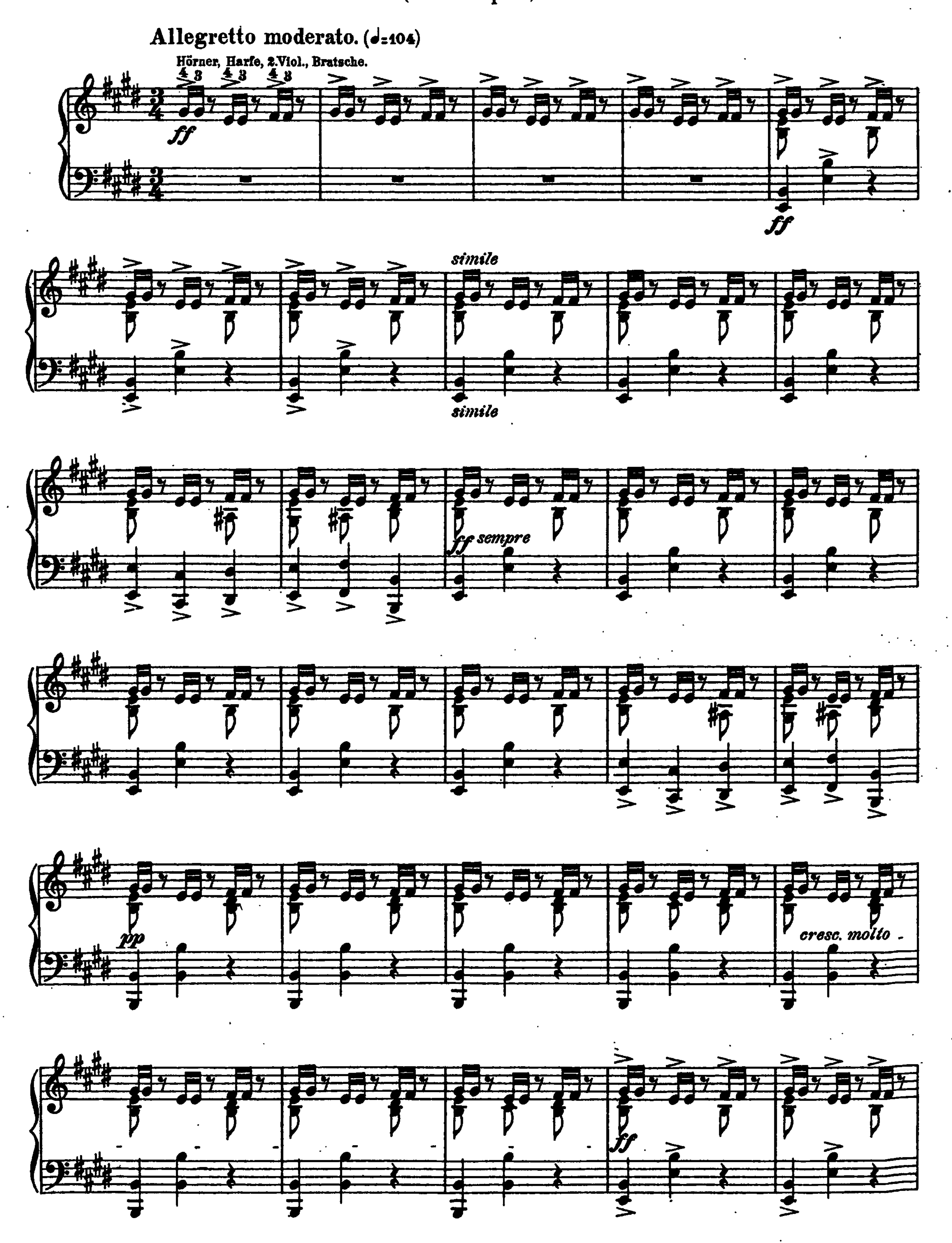


No. 3. ADAGIETTO.
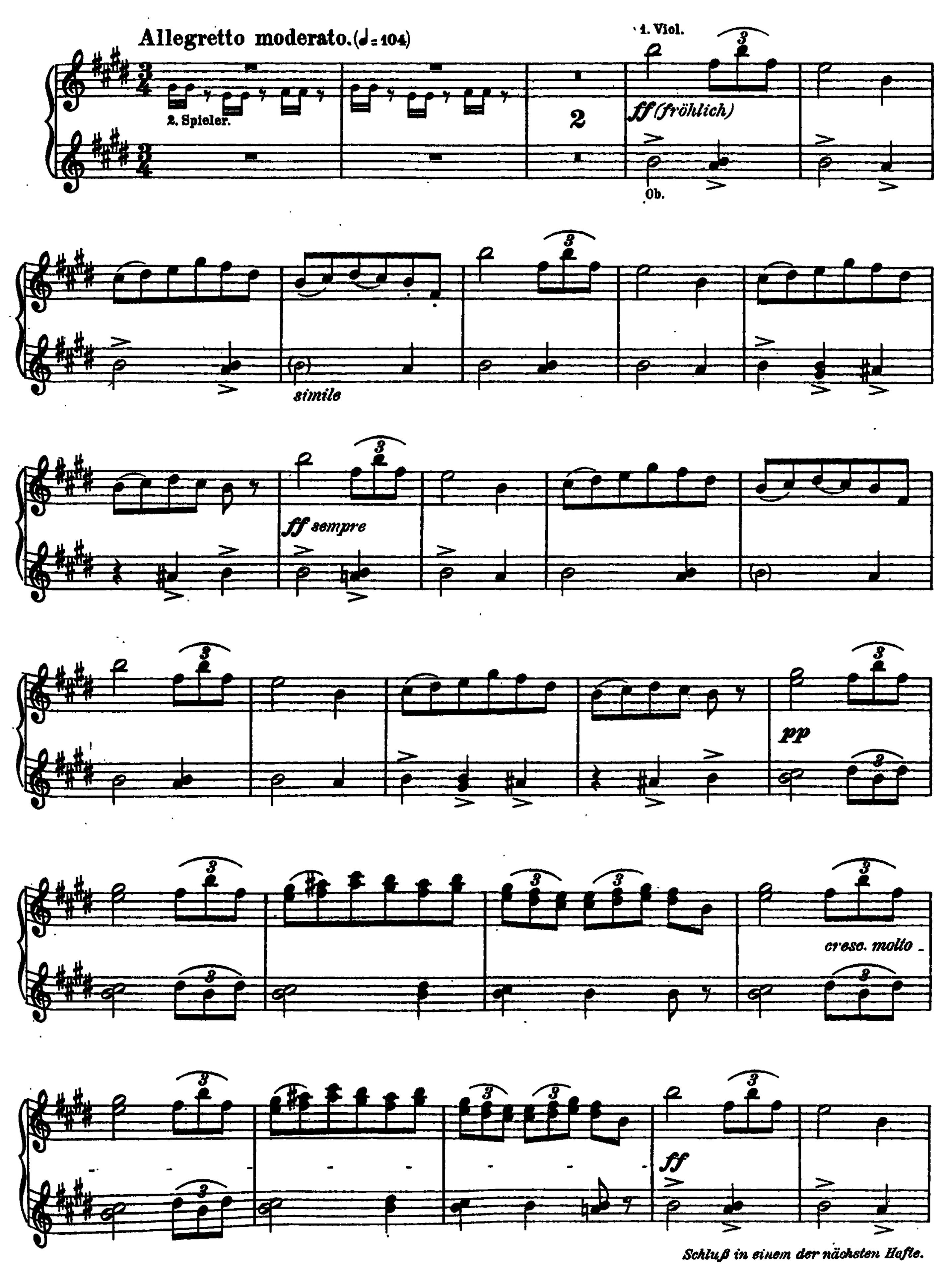


No. 4. CARILLON.

(Glockenspiel.)



No.4. CARILLON.

(Glockenspiel.)



Schluß in einem der nächsten Hefte.

9

ruck her, ruck her, ruck her, *cresc.*

Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - - ben

Kraut und

ruck her, ruck her, ruck her, *cresc.*

p

11

f Kraut und Rü - - ben ha-ben mich ver - trie - ben,

Rü - ben ha - ben mich ver - trie - - ben,

f *p*

14

cresc. und hätt' mein Mut-ter Fleisch ge - kocht, so wär' ich län - ger blie - ben.

ff *ritard.*

cresc. Kraut und Rü - - ben ha - ben mich ver - trie - ben.

ff *ritard.*

D. C. Arie

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark. | Heft 11

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Kritischer Ueberblick über neuere Richard-Wagner-Literatur.

I. Ausgaben von Wagners Schriften und Briefen.

BEREITS im Jahre 1865 war Wagner dem Gedanken nahegetreten, seine im Laufe von dreißig Jahren entstandenen Aufsätze, Schriften und Dichtungen zu sammeln. Ein damals von Cosima v. Bülow für König Ludwig II. von Bayern, der sehnsüchtig danach verlangte, jedes, auch das kleinste Werk des verehrten Meisters kennen zu lernen, zusammengestelltes „W a g n e r - B u c h" kann als erster Vorläufer der „Gesammelten Schriften" gelten. Die Wirren der Münchner Tage und der nachfolgenden Jahre verzögerten die Ausführung des Planes, und erst in den Jahren 1870—73 wurde die neun Bände umfassende Gesamtausgabe fertiggestellt, wie sie uns, durch einen zehnten Band und zwei Nachtragbände („Nachgelassene Schriften" und „Entwürfe") nach Wagners Tod ergänzt, noch heute vorliegt. Während Wagner seine nach dem Jahre 1849 entstandenen Aufsätze und Dichtungen fast ausnahmslos in die „Gesammelten Schriften" eingereiht hat, traf er unter den früheren eine Auswahl, welche die meisten dieser teilweise sehr bedeutungsvollen Jugendwerke, insgesamt 36 an Zahl, ausschloß. Diese teils in alten Zeitungen und Zeitschriften vergrabenen, teils überhaupt noch ungedruckten Werke bilden den von mir herausgegebenen, von Bayreuth autorisierten Sammelband „D e r j u n g e W a g n e r" (Verlag *Schuster & Löffler*). Nur zwei Dichtungen konnten darin nicht abgedruckt werden: „Das Liebesverbot", da dessen Veröffentlichung nicht „im Sinne des Meisters sei", wie der Bescheid aus Bayreuth lautete, und „Die glückliche Bärenfamilie", da „der Text nicht mehr vorhanden sei". Wie es trotzdem möglich ist, daß diese beiden Stücke nur wenige Monate später in einer alle früheren Nachträge zu den Gesammelten Schriften (also auch den „Jungen Wagner"!) in sich vereinigenden, ebenfalls von Bayreuth autorisierten Ausgabe enthalten sind, ist eines der vielen bei „offiziellen" Wagner-Publikationen anzutreffenden Rätsel, die so schlecht zu dem von gewissen Seiten so gern und überlaut im Munde geführten Bayreuther „Idealismus" stimmen wollen. An sich sind diese beiden Nachtragbände, B a n d XI u n d XII, der jetzt „S ä m t l i c h e S c h r i f t e n u n d D i c h t u n g e n" benannten Gesamtausgabe freudig zu begrüßen, wenngleich der wahre Gewinn erst durch eine Neuausgabe zutage treten wird, die aus einer Verschmelzung und sinngemäßen Einordnung dieser Bände mit den früheren zehn sich ergibt. Eine dieser Tage erscheinende billige V o l k s a u s g a b e (24 Lieferungen zu je 50 Pf.) hat diesen wünschenswerten Gesundungsprozeß leider noch nicht durchgemacht. (Verlag von *Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel* [R. Linnemann]).

Die stattliche Reihe Wagnerscher Briefbände ist auch in letzter Zeit durch wertvolle Neuerscheinungen erweitert worden. Als einen der interessantesten überhaupt möchte ich den Band „R. W a g n e r a n T h e o d o r A p e l" *(Breitkopf & Härtel)* ansprechen, der in der Hauptsache die Jahre 1832—36 ausfüllt. Gerade für diese hochwichtige Zeit der inneren Entwicklung des jungen Titanen war man bisher auf unbedeutendes Material, auf Vermutungen angewiesen, und es wurde in der törichten Scheu, alles Menschliche im Leben Wagners nach Möglichkeit totzuschweigen, jede nähere Beleuchtung dieser „wilden Jahre" ängstlich gemieden. Hier erhalten wir zum erstenmal einen wahrheitsgetreuen Bericht dieser für später so folgenschweren Epoche, noch dazu in Wagners eigener lebendiger Darstellung. Auch über seine künstlerischen Pläne und Arbeiten geben uns diese Briefe an den Jugendfreund wichtige Aufschlüsse. Zur Kenntnis des jungen Wagner sind sie daher unentbehrlich.

Mehr an die Wagner-Forschung wendet sich die von *W. Altmann* mit bewährter Umsicht und Zuverlässigkeit herausgegebene Sammlung: R. W a g n e r s B r i e f w e c h s e l m i t s e i n e n V e r l e g e r n *(Breitkopf & Härtel)*. Der erste Band bringt den brieflichen Verkehr Wagners mit *Breitkopf & Härtel*, in dessen Mittelpunkt die langwierigen Verhandlungen über die Verlagsübernahme der Nibelungen stehen, der zweite Band den Briefwechsel mit *Schott;* ein dritter Band: Briefwechsel mit verschiedenen Verlegern soll noch folgen. Jetzt erst ist es möglich, von den geschäftlichen Beziehungen Wagners zu seinen Verlegern ein ungetrübtes Bild zu erhalten; denn die temperamentvollen Auslassungen Wagners über sie an dritte Personen, auf die man bisher angewiesen war, sind ebenso subjektiv und ungerecht, wie die hierauf bezüglichen Angaben der „Autobiographie". Das audiatur et altera pars war im vorliegenden Falle nur ein Gebot der Gerechtigkeit.

Würdig schließt sich diesen Publikationen die erweiterte Neuausgabe des B r i e f w e c h s e l s z w i s c h e n W a g n e r u n d L i s z t *(Breitkopf & Härtel)* an. Endlich hat man sich dazu entschlossen, die sinnlosen und entstellenden Kürzungen der früheren Ausgabe zu beseitigen. Durch die Einfügung des vielbesprochenen Silvesterbriefs

Wagners wird jetzt erst die bisher nie ganz verständliche Katastrophe, die diesen hehren Freundschaftsbund bedrohte, verständlich. Vollständig ist ja auch diese Neuausgabe leider noch nicht, der ganze Briefwechsel der Jahre 1861—83 fehlt und auch an dem Gebotenen scheint hier und da noch eine kräftige Retouche wirksam gewesen zu sein. Doch das sind Uebelstände, die bei allen „offiziellen" Wagner-Briefbänden anzutreffen sind. Hier wird wohl erst eine von Bayreuth u n abhängige Gesamtausgabe der Briefe, wie sie sich in Vorbereitung befindet, Abhilfe schaffen.

II. Biographien.

Das grundlegende Werk der Wagner-Biographien ist unbestreitbar das jetzt durch das Erscheinen des sechsten Bandes endlich abgeschlossene Werk *Glasenapps (Breitkopf & Härtel)*. Dies ist schon ganz natürlich dadurch bedingt, daß Glasenapp der einzige ist, dem sich die reichen Schätze des Wahnfriedarchivs erschließen. Darin liegt die Bedeutung, aber leider auch die Schwäche seines Werkes. Es basiert nicht auf freier Forschung, sondern es vertritt einen Partei- oder richtiger Familienstandpunkt. Glasenapp nimmt in der Wagner-Literatur die Stelle der „offiziösen" Berichterstattung ein. Er ficht mit einem geradezu bewundernswerten Fanatismus, streift dabei aber — namentlich in neuester Zeit — die Grenzlinie des Komischen. Er sucht in allem Wagner noch zu übertrumpfen. Ausfälle des Meisters in momentaner gereizter oder verärgerter Stimmung (z. B. gegen Schumann) verkündet er nun als Evangelium, indem er dabei noch aus eigener Kraft energisch gegen das „Feindliche" vom Leder zieht, ohne dabei zu bedenken, wie sehr er eigentlich durch solch einseitige und kleinliche Urteile Wagner selbst schädigt. Und was Glasenapp gar über Nietzsche zum besten gibt — das liegt schon jenseits jeder ernsthaften Diskussion. Der Wert des großen Glasenappschen Werkes liegt meines Erachtens in der Fülle des darin aufgestapelten Materials, dem man aber mit kritischer Sonde zu Leibe gehen und die Ergebnisse u n parteiischer Forschung, die er, falls sie seiner Tendenz nicht dienlich sind, zu ignorieren liebt, gegenüberhalten muß. Wenn man unter diesen Voraussetzungen an das Werk herangeht, so kann man, namentlich aus dem Schlußband, der fast tagebuchartig die Jahre 1878—83 schildert und eine Ueberfülle wertvoller Notizen und Anregungen birgt, vieles erlernen.

Beschränkt sich Glasenapp vollständig auf das rein Biographische, so legt *Chamberlain* in seinem bekannten Wagner-Buche das Hauptgewicht auf die künstlerische Mission Wagners. Die seit vielen Jahren vergriffene illustrierte Ausgabe dieses Werkes ist jetzt wieder neu aufgelegt und durch neue unbekannte Bilder erweitert (Verlag *Bruckmann*). Der Text ist nahezu unverändert bis auf eine Einleitung, in der der aussichtslose Versuch gemacht wird, zugunsten von Cosima Wagner die Bedeutung von Mathilde Wesendonk in Wagners Leben zu annullieren und hinwegzudisputieren! Ein sonderbares und dabei geschmackloses Beginnen!

Die große Reihe lobpreisender und weihrauchstreuender Wagner-Biographien, die im Grunde, jede nur unter einem andern Gesichtswinkel, immer wieder dasselbe erzählen, weist auch im letzten Jahre mehrere neue Glieder auf. Leider zählt auch das Buch von *Ferdinand Pfohl* (Verlag *Ullstein*) hierzu. So schön und poetisch es auch teilweise gehalten ist, es läuft schließlich doch nur auf eine kritiklose Verhimmelung Wagners hinaus, ohne irgend etwas Neues zu bieten. Noch überflüssiger ist der kühne Versuch von *Max Seiling (Xenien-Verlag)*, Wagner für die Theosophie mit Beschlag zu belegen.

Dem bis zum Ueberdruß geschilderten Ideal-Wagner einen Menschen aus Fleisch und Blut mit all seinen Vorzügen, aber auch seinen Fehlern und Schwächen gegenüberzustellen und auch seiner Umgebung einmal volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, war das Motiv, das mich zu meinem Buche: „Richard Wagner" *(Schuster & Löffler)* veranlaßte. Gleichzeitig versuchte ich (meines Wissens zum erstenmal) das ganze Schaffen des Meisters von seinem ersten jugendlichen Pegasusritt bis zu seiner letzten philosophischen Arbeit am Tage seines Todes in chronologischer Folge zu entwickeln und ihn und seine Werke in einem Bilderatlas von über hundert Abbildungen dem Leser vor Augen zu führen. — Auf ähnlichen Vorbedingungen basieren zwei vortreffliche kleinere Schriften, denen das Biographische jedoch mehr von nebensächlicher Bedeutung ist: *E. Istel*, „Das Kunstwerk R. Wagners" (Verlag *Teubner*), das mit einer Menge alter Vorurteile und falscher Daten, die sich wie ein ewiger Fluch durch die ganze Wagner-Literatur forterben, aufräumt und Wagners Kunstwerk von allen willkürlichen und tendenziösen Ausschmückungen frei zu machen strebt, und *E. Schmitz*: „Richard Wagner" (Verlag *Quelle* & *Meyer*), das sehr lehrreich das entwicklungsgeschichtliche Moment in den Vordergrund rückt und die Fäden aufdeckt, die von früheren Meistern und Strömungen zum Wagnerschen Kunstwerk hinführen und die so gern in glorifizierender Absicht von gewissen Seiten in Abrede gestellt oder verschwiegen werden.

III. Erinnerungsbücher und anderes.

Unter den Erinnerungsbüchern an Wagner nimmt sicher das Werk des deutschen Vortragsmeisters *S. Hey (Breitkopf & Härtel)* einen hervorragenden Platz ein. Nicht nur daß uns hier ein neuer Zeuge der Münchner Tristan- und Meistersingerzeit, wie der ersten Bayreuther Festspiele ersteht, sein Buch zeigt uns Wagner als buntschillernden, unermüdlichen „Schulmeister" seiner Künstler bei der Arbeit und entwickelt scharf des Meisters Sängerideal, seine Stilbildungsschulpläne, durch die er eine deutsche Gesangskunst zu verwirklichen hoffte. Dieser künstlerische Teil der Heyschen Erinnerungen verleiht ihnen dauernde Bedeutung.

Sehr hübsche kleine Episoden aus Wagners Bayreuther Tagen, die ihn als Menschen im Verkehr mit Leuten aus dem Volk von sympathischster Seite zeigen, vermittelt das Büchlein „R. Wagner in Bayreuth" von *H. Schmidt* und *U. Hartmann* (Verlag *Klinner* in Leipzig), dem sich als Gegenstück für die Schweizer Exiljahre *L. Zimmermann*: „R. Wagner in Luzern" *(Schuster & Löffler)* zugesellt. Beide Büchlein verwerten geschickt die Erinnerungen einfacher Leute, wie Handwerker, Buchbinder, Dienstboten u. a. an ihre Beziehungen zu Wagner und halten somit manch charakteristischen kleinen Vorfall fest.

Die Beziehungen Wagners zu Berlin werden in kurzen Schlaglichtern beleuchtet in dem Buch „Berlin als Musikstadt" von *A. Weißmann (Schuster & Löffler)*, in dem ein an sich spröder und undankbarer Stoff in Form eines Riesenfeuilletons überraschend gemeistert ist.

Zum Schluß sei noch auf zwei Begleiterscheinungen der „Autobiographie" hingewiesen: die Broschüre „Zwei unveröffentlichte Briefe an Rob. v. Hornstein" (Verlag *Bonsels*), die gegen die „schmucklose Wahrhaftigkeit" von Wagners Darstellung wohl den schwersten Schlag in dem Streit um den historischen Wert der Autobiographie führte, und zwei englische Broschüren von *David Irvine* (Verlag *Watts*, London), die den Nachweis erbringen, daß die autorisierte englische Uebertragung von „Mein Leben" ein Konglomerat von sinnstörenden Uebersetzungsfehlern und Mißverständnissen ist. Ueber 800 werden der Reihe nach aufgezählt!

Der erfreuliche Hinweis, daß eine wirklich wertvolle Wagner-Publikation, wohl seit Jahren die bedeutendste, unmittelbar bevorsteht: *Partitur und Klavierauszug* von Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" *(Breitkopf & Härtel)*, mag diese Speisekarte aus der Wagner-Literaturküche für heute beschließen.

Berlin. **Dr. Julius Kapp.**

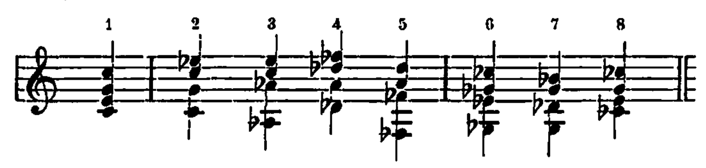
Die Kunst der Transposition.

Eine musikpädagogische Studie.

Von ALBERT MAECKLENBURG (Danzig).
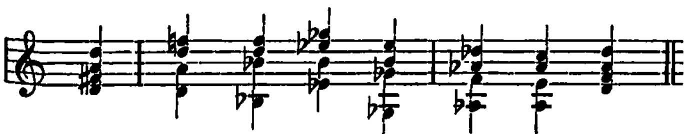
(Schluß.)

ALS Fortsetzung der im letzten Artikel gebrachten Uebungsbeispiele wählen wir ferner als Transpositionsvorlage einen interessanten Akkordübergang von C dur nach Ces dur:
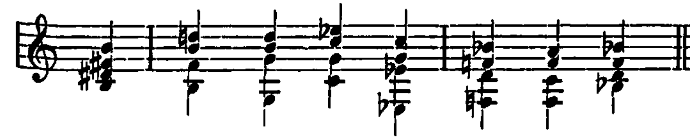


Zur Erleichterung des die Transposition bedingenden Akkord- und Intervallenverständnisses gebe ich kurz folgende Fingerzeige: Akkord 2: c moll, Akkord 3: As dur. Er deutet sich als Oberdominante zu des moll (Akkord 4), Akkord 5: des moll in der Sextlage. Des moll ist die Oberdominante der Oberdominante von Ces dur. Er liegt auf Stufe II dieser Tonika. Durch den des moll-Akkord werden wir dem Endziel (Ces dur) rasch nähergeführt. Akkord 6: Ces dur in der Quartsextstellung. Akkord 7: Ges dur (Oberdominante von Ces dur). Die Mittelstimmen liegen wieder eng und ihre Töne sind durch die Akkorde selbst bedingt. Der Baß schreitet von 2 zu 3 eine große Terz tiefer, von 3 zu 4 eine Quarte aufwärts, von 7 zu 8 ebenfalls. In 5 bilden Tenor und Baß eine Oktave. Der Sopran schreitet von 1 zu 2 eine kleine Terz höher, von 4 zu 5 eine kleine Terz tiefer. Wer im Geiste dies scharf umrissene Akkord- und Intervallenbild festhält und dazu noch im Dienst desselben das Gehör anspannt, kann sofort transponieren:
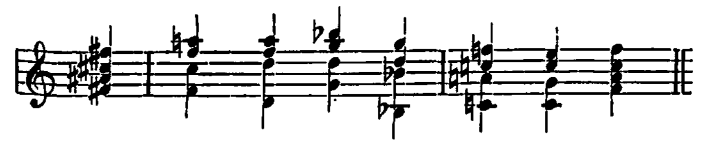
Von D dur nach Des dur:



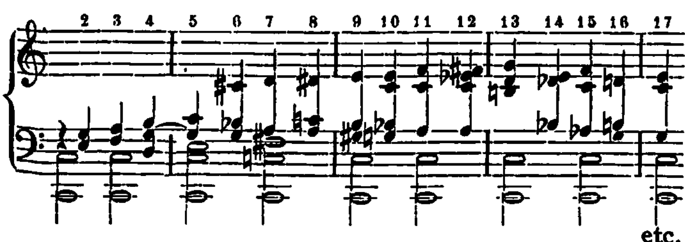
Von H dur nach B dur:
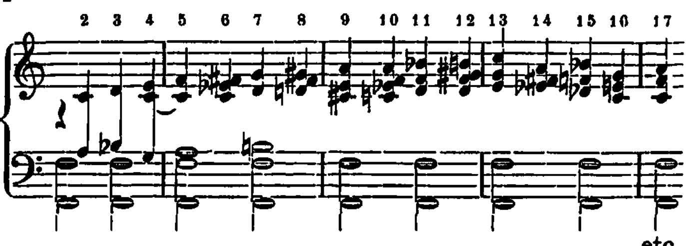


Von Fis dur nach F dur:



Man möge versuchen, die hier aufgezeichneten Modulationsreihen in weitere Lagen zu bringen; die Transposition wird dann schwieriger. Wenn man aber hauptsächlich auf das Fortschreiten der Mittelstimmen achtet und von der Mitte aus die einzelnen Akkorde aufbaut, wird dadurch die Transposition wesentlich erleichtert. Ich setze hier noch als Transpositionsvorbild einen kleinen Orgelpunkt auf c im Basse hin:
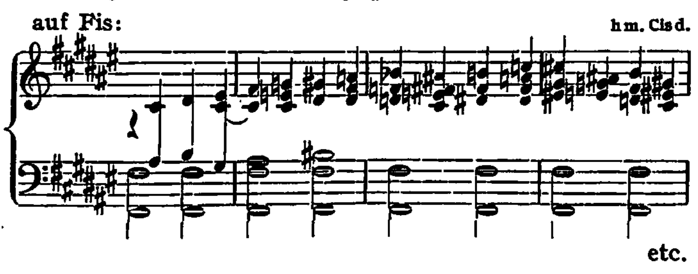


Die Harmonien lassen sich, wenn man vom Halteton absieht, folgendermaßen analysieren, indem man ihre Tonarten fixiert: 3: F dur. 4: G dur in der Quartsextstellung. 5: Sextakkord von C dur. 6: verminderter Septimenakkord. 7: D dur in der Sextstellung. 8: verminderter Septimenakkord. 9: E dur in der Sextstellung. 10: Dominantseptimenakkord zu F dur. 11: F dur in der Sextstellung. 12: verminderter Septimenakkord. 13: G dur in der Sextstellung. 14: verminderter Septimenakkord. 15: f moll in der Sextstellung. 16: G dur. 17: C dur in der Quartsextstellung. Das Akkordnetz ist hier in viel einfacherer Weise als bei den vorigen Beispielen gewählt: In 3 die Unterdominante. In 4 die Oberdominante. Von der Tonika (5) werden durch Vermittlung des verminderten Septimenakkordes (6, 8, 12) und des Dominantseptimenakkordes (10) die auf den aufwärtsliegenden, leitereigenen Tönen von C dur sich aufbauenden Durakkorde erreicht und zwar in 7 D dur, in 9 E dur, in 11 F dur, in 13 G dur. In 15 tritt die Unterdominante, aber in moll, auf, in 16 die Oberdominante. Wer diesen Akkordfortschritt im Gedächtnis und im Gehör festhält, wird z. B. bei der Transposition nach F dur, also im Orgelpunkt auf F:



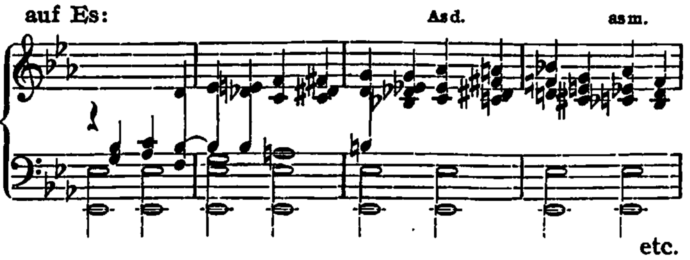
bei 3 B dur, bei 4 C dur, bei 7 G dur, bei 9 A dur, bei 11 B dur, bei 13 C dur, bei 15 b moll, bei 16 C dur bringen. Der Gang des Soprans geht meistens chromatisch aufwärts; von 13 zu 14 und von 15 zu 16 macht er abwärts jedesmal einen kleinen Terzensprung. Die Mittelstimmen liegen in Verbindung mit dem Sopran eng.

Es folgt hier noch ein Orgelpunkt auf Fis und auf Es:

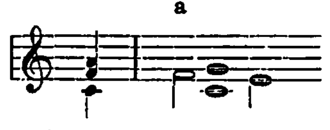
auf Fis:



auf Es:

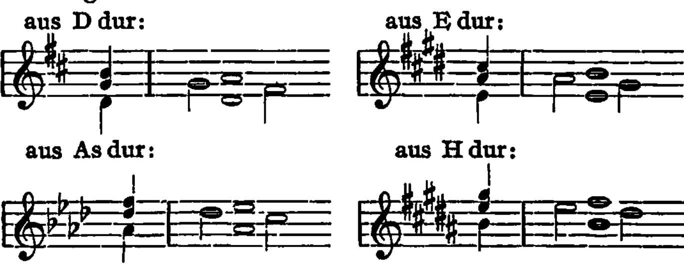


Es kann nicht im Rahmen dieser Abhandlung liegen, jeden Abschnitt aus der Harmonielehre heranzuziehen und aus ihm Beispiele für die Transposition zu bieten; jedoch will ich hier noch in das Gebiet der Vorhaltakkorde und der Enharmonik hineingreifen, weil die Kenntnis des Vorhalts die notwendige Voraussetzung für das Transponieren von Chorälen bildet und weil eine klare Einsicht in den z. B. durch die enharmonische Umdeutung des verminderten Septimenakkordes zu ermöglichenden Modulationsreichtum die Transposition auch nach dieser Richtung hin wesentlich erleichtert. In dem Beispiel:

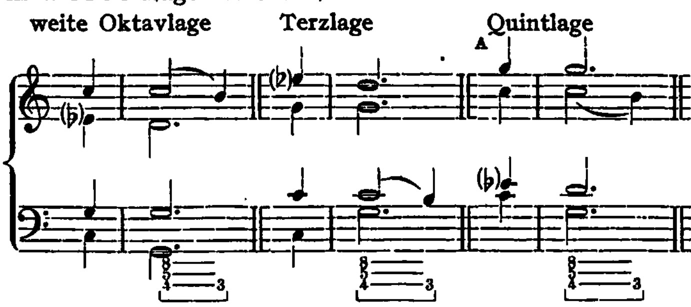


ist f (bei a) Vorhalt.

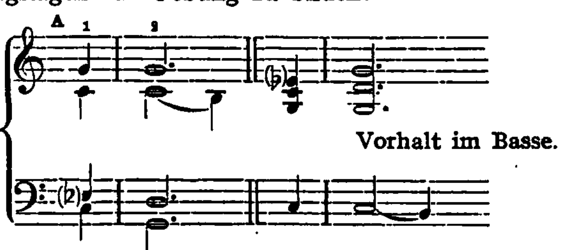
Es ist dies, wie man sagt, der Vorhalt der Quarte vor der Terz. Der Akkord bei a heißt auch in bezug auf die Quinte g der Q u a r t q u i n t a k k o r d. Das Verhältnis der Akkorde selbst zueinander ist hier einfach; die U n t e r - d o m i n a n t e in der $\frac{6}{4}$ Stellung, der C dur-Akkord mit dem Vorhalt f. Die Transposition ist also spielend zu bewältigen:
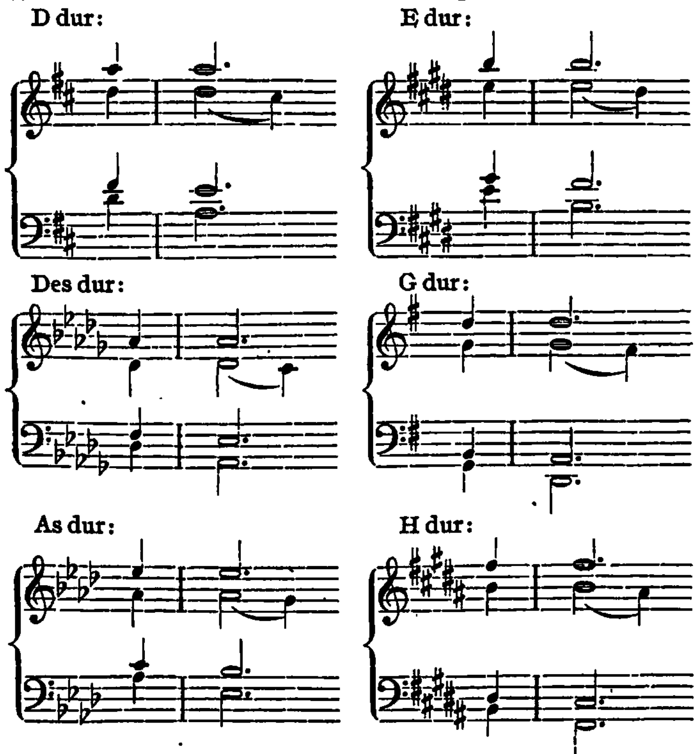


Hier eine Reihe von Quartquintakkorden, die wir sogleich in w e i t e Lage setzen:



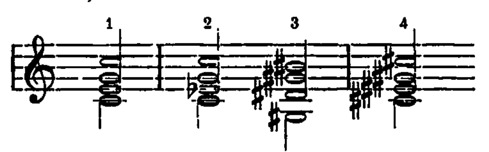
Von jedem D u r - u n d M o l l d r e i k l a n g aus sind diese Vorhalte zu bilden, und die Vorhaltdissonanz ist jedesmal recht hervorzuheben. Auch sind möglichst viele Verwechslungslagen zur Uebung zu bilden:



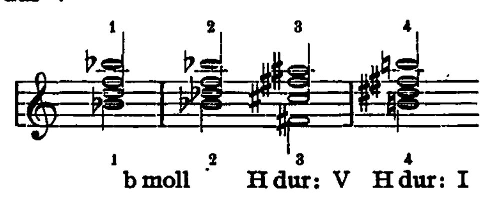
Wir wählen das Beispiel bei A als Transpositionsvorbild. Der Vorhalt liegt hier im Alt. Erster Akkord Tonika (C dur), zweiter Akkord G dur, Oberdominante mit Vorhalt c, der sich in h auflöst. In 1 und 2 stehen Sopran und Alt um eine Quinte ab. Der Baß springt von 1 bis 2 eine Quarte tiefer. Ich kann also sofort spielen:



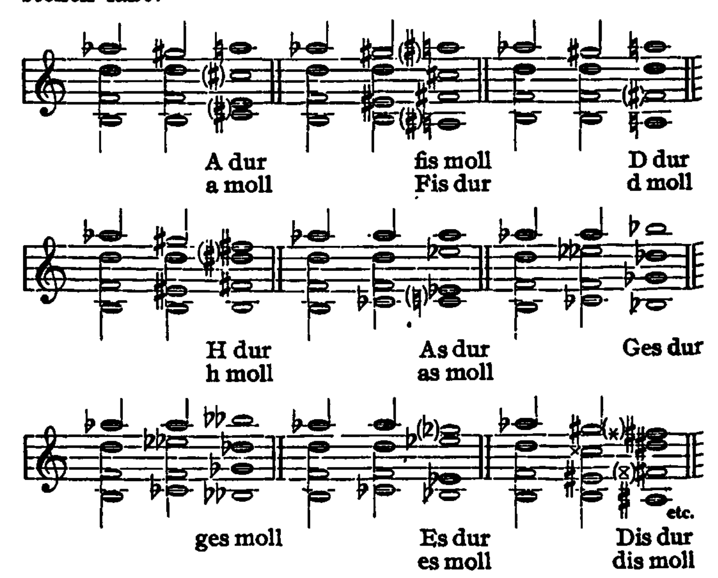
Daß e n h a r m o n i s c h e Sprünge zu den denkbar weitesten Modulationen verhelfen, zu denen auf gewöhnlichem harmonischem Wege viel mehr Akkorde angewandt werden müßten, ist bekannt. Von C dur nach Cis dur:



Es in Akkord 2 und dis in Akkord 3 stehen hier im Verhältnis der enharmonischen Verwechslung; ebenso c und his im Sopran bei 2 und 3. Transponiere ich von B dur nach H dur[1]:



so finden wir an eben denselben Stellen die enharmonische Verwechslung: b und ais im Diskant bei 2 und 3, des und cis im Tenor bei 2 und 3; aber nicht bei jeder Transposition bleibt die e n h a r m o n i s c h e Verwechslung, z. B. bei der Transposition von D dur nach Es dur verschwindet sie vollkommen. Es ist für die Entwicklung des Musiksinns sehr fördernd, wenn man sich aus den Klassikern Stellen der Enharmonik (z. B. Barcarole Chopin Fis dur op. 60 S. 6 Takt 16) aufsucht und sie transponiert. Die frappantesten enharmonischen Effekte gewinnt man durch die e n - h a r m o n i s c h e Umdeutung des verminderten Septimenakkordes z. B. *h d f as*. Hier einige T o n a r t r e l a - t i o n e n dieses Akkordes in w e i t e r Lage, die die enharmonische Umdeutung von as in gis, f in eis usw. entstehen läßt:



Man nehme nun die verminderten Septimenakkorde auf G, D, A, E, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His und sehe zu, welche Tonarten von eben derselben L a g e dieser verminderten Septimenakkorde aus, wie sie im vorigen Beispiel gegeben ist, sich gewinnen lassen. Eine jedenfalls interessante, unsere Modulationskenntnis wesentlich bereichernde Transpositionsarbeit; sie wird um so abwechslungsreicher, von je mehr V e r w e c h s l u n g s l a g e n der verminderten Septimenakkorde wir die Transposition den Ausgang nehmen lassen. Um unsere durch praktische Betätigung in der Richtung aller vorigen und ähnlichen Beispiele gewonnene Transpositionskenntnis auf einen gedrängten Raum zusammenzufassen, lassen wir hier einen

---

[1] Die Transposition wird leicht, wenn ich in Beachtung der Intervallenverhältnisse und der Akkordlage den Diskant von 3 bis 4, den Alt von 2 bis 3 und von 2 bis 4 um einen halben Ton, den Baß von 3 bis 4 um eine Quarte steigen lasse.

Choral (ad 5) folgen, den wir mit genauer Akkordbezifferung versehen haben und transponieren ihn nach Es dur und nach F dur:
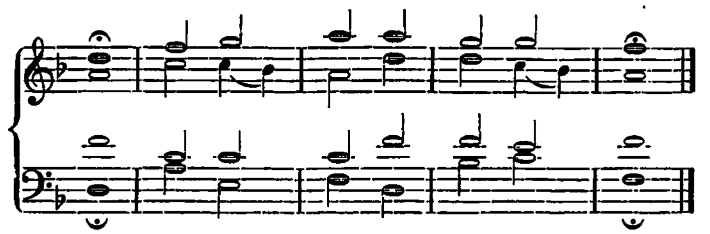
I I IV VII VI S zu V IV I V_6 I

IV_6 I^4_6 II_7 V I I S zu V S zu VI_6 VII_7 Ed.

VI I_6 V_6 I VI II_7 V_7 I

In Es dur:

In F dur:



Wenn wir einen solchen Choral noch figurieren, so erlangen wir für die Transpositionsfertigkeit insofern noch reicheren Gewinn, als sich unsere Aufmerksamkeit auf die Uebertragung gebrochener Akkorde mit manchen Uebergangstönen, also ganz kleiner Formen richten muß, wozu wiederum nur das Achtgeben auf den inneren Intervallenaufbau dieser Fiorituren und Verzierungen verhilft. —

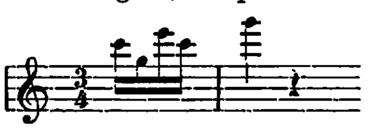
Wir wenden uns zum Schlusse noch der Transposition größerer Formen zu. Was im Choral auf den denkbar engsten Raum zusammengedrängt ist, finden wir in größeren Musikstücken in die Breite auseinandergelegt und auf einen ausgedehnteren Raum verteilt. Um größere Gebilde der Tonkunst transpositionell beherrschen zu können, ist vor allem unbedingt nötig, daß man den Modulationsplan eines solchen größeren Stückes in seinen Hauptlinien feststellt und dem Gedächtnis sicher einverleibt (ad 4). Das Verständnis für den logischen Aufbau des Modulationsplanes erlangt man aber nur, wenn man sich die Hauptgesetze, die der musikalischen Logik zugrunde liegen, vergegenwärtigt (ad 6).

Kürzere oder längere Motive sind die Keime, aus denen die Melodie herauswächst. Die Grundlage der musikalischen Gebilde bildet die achttaktige Periode, die sich aus einem viertaktigen Vordersatz und einem viertaktigen Nachsatz aufbaut. Letzterer bildet immer einen Gegensatz zum Vordersatz, der besonders dadurch markant gemacht wird, daß entweder der Vordersatz einen Halbschluß auf der Dominante, der Nachsatz einen Ganzschluß auf der Tonika oder auch umgekehrt bildet. Auf die Schlüsse des Vorder- und des Nachsatzes und ihr gegenseitiges Verhältnis zueinander achte der Transpositeur vor allem. Sie müssen zunächst in der neuen Tonart fixiert werden, um von hier aus den Modulationsplan weiter zu führen. In dem venezianischen Gondellied von Mendelssohn No. 6 der Lieder ohne Worte beginnt nach einer Einleitung von 6 Takten Takt 8 bis 11 der Vordersatz der ersten Periode, der Takt 11 auf der Tonika endet (g moll). Es folgt der durch zwei Takte erweiterte Nachsatz (Takt 12 bis 17), der auf der Oberdominante endet (d moll). Spiele ich z. B. aus a moll, so wird Takt 17 also in e moll wiederzugeben sein. — Zur Bildung einer weiter ausgesponnenen Melodie wird meistenteils das Mittel der Verkoppelung von zwei achttaktigen Perioden angewandt und zwar so, daß zuweilen der Nachsatz der zweiten Periode den Nachsatz der ersten Periode wiederholt. In Mendelssohns herrlichem Liede „O Täler weit, o Höhen" ist dies z. B. der Fall. Fünf Takte sind hier noch dem Nachsatz der zweiten Periode als erweiterter Schluß angefügt. Der Transpositeur hat in diesem Falle leichte Arbeit, da ihm der Nachsatz in der neuen Tonart von der ersten Periode her schon bekannt ist und er ihn bei der zweiten Periode bloß hinzusetzen braucht. Auf der Periodenbildung und der Verbindung der Perioden miteinander beruht die Liedform mit ihren vier verschiedenen Gattungen. Die erste füllt nur eine achttaktige Periode oft mit kurzem, dem prägnanten Hauptgedanken angehängten Kodalsatz zum Zweck eines vollkommenen Abschlusses, die zweite Liedform bringt eine achttaktige Periode, deren Schluß, meistens ein Halbschluß, in Dur häufig auf der Dominante erscheint, in Moll oft entweder ebenfalls auf der Dominante oder auf der parallelen Durtonart. Diese achttaktige Periode wird mit nach der Haupttonart einlenkendem Ganzschluß wiederholt. Schon diese zweite Liedform bietet dem Transpositeur reichlich Gelegenheit, in bezug auf den Aufbau des Modulationsplans in der neuen Tonart
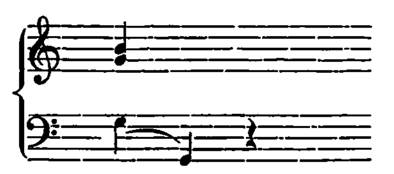
Vorstudien zu treiben, noch mehr natürlich tut dies die dritte und vierte Liedform. Während die dritte Art der Liedform durch zwei verschiedene Perioden gebildet wird, von denen die erste in der Tonika oder in der Dominante oder mit einem Trugschluß auf einer nah verwandten Tonart, die zweite mit der ersten auch bei teilweiser Beibehaltung des Metrums in einen Gegensatz tretende in der Tonika schließt — zeigt die vierte Art der Liedform eine Zusammensetzung aus je drei (oder vier) Perioden, von denen die letzte die Wiederholung der ersten mit einem Abschluß in der Tonart der Tonika darstellt. Von hier aus studiere man an der Hand der klassischen Muster den Aufbau der erweiterten, zusammengesetzten Liedform und der Sonate usw., immer im Hinblick auf die Veränderung, der der Modulationsplan bei der Uebertragung in eine neue Tonart unterliegt. Hat man die Herrschaft über den Modulationsgang des Tonstücks erlangt und in der neuen Tonart besonders die Halb- oder Ganzschlüsse der verschiedenen Perioden am Klavier mehrmals durchprobiert, so daß das Gefüge des Modulationsverlaufes im Gedächtnis feststeht, dann erst gehe man an die transpositionelle Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte, Figuren, Fiorituren, Arpeggien, die man dann nacheinander dem feststehenden Skelett des Modulationsganges einfügen mag. Dann spiele man das Tonstück drei- bis viermal in langsamem Tempo in der neuen Tonart, bis sich die erstrebte Sicherheit einstellt. Man ist dann von freudigem Stolz darüber erfüllt, eine geistige Arbeit vollbracht zu haben, die den meisten Dilettanten, ja manchem oberflächlichen Virtuosen — eben wegen seiner transpositorischen Unkenntnis — zu leisten ein Ding der Unmöglichkeit ist.

Es sei mir noch gestattet, an einem Beispiel zu zeigen, in welch rationeller Weise unter Beobachtung der gegebenen Fingerzeige und Richtlinien die transpositorische Arbeit am Klavier unternommen werden muß, wenn sie den ersehnten Erfolg haben soll. — Uns liegt das Scherzo Allegretto der Sonate von Beethoven op. 2 No. II A dur vor, und wir sollen es nach C dur transponieren. — Zur Fixierung und gedächtnismäßigen (und gehörlichen!) Einprägung des Modulationsschemas in der neuen Tonart zergliedern wir das kleine Tonstück wie folgt: I. Teil: a) Vordersatz (A dur) mit Dominantschluß (E dur) Takt 1 bis 4. b) Nachsatz: Septimenakkord zur Tonika mit Tonikaschluß (A dur) Takt 5 bis 8. II. Teil: a) Das Hauptmotiv tritt in der linken Hand hervor. Takt 1 bis 11: die Modulation strebt nach gis moll (also einen halben Ton tiefer als die Haupttonart) und zwar Takt 1: E dur (Oberdominante von A dur). Takt 2: Septimenakkord zu A dur. Takt 3: Cis dur (eine große Terz höher als die Tonika). Takt 4: Septimenakkord zu fis moll. Takt 5: fis moll (verwandte Molltonart der Tonika A dur). Takt 6 b und Takt 7: cis moll (Oberdominante der vorigen Tonart). Takt 7 b und Takt 8: Septimenakkord zu gis moll. Takt 9: Septimenakkord zu gis moll und gis moll. Takt 10: gis moll, cis moll. Takt 11: gis moll ⁝, Septimenakkord zu gis moll. b) Mittelsatz in gis moll (Takt 11 bis 18) gis moll wechselt hier mit seinem Septimenakkord. Uebergang Takt 18 bis 23: Takt 19: Septimenakkord zu E dur. Takt 20: E dur, Septimenakkord zu A dur. Takt 21: A dur, Septimenakkord zu D dur. Takt 22: D dur. Takt 23: Septimenakkord zu A dur. c) Wiederholung des ersten Teiles. Takt 24 bis 36 mit verändertem Schluß in der Tonika (A dur). Das Minore (Trio) ist aus a moll. I. Teil: Klagende Melodie mit elegischer Färbung in a moll mit Modulation nach e moll (Oberdominante). Takt 4 bringt noch einmal den Ansatz von Takt 2 mit veränderter Fortführung nach e moll (Takt 6). Takt 5 enthält im dritten Viertel einen verminderten Septimenakkord. II. Teil: a) Vordersatz in C dur (verwandte Durtonart von a moll) Takt 1 bis 3. Uebergang Takt 4 bis 8. b) Nachsatz in a moll Takt 9 bis 16. Die Festlegung des Modulationsschemas in C dur kann kaum mit Schwierigkeiten verknüpft sein, sobald man vorstehende Analyse zum Ausgangspunkt der Transposition nimmt.

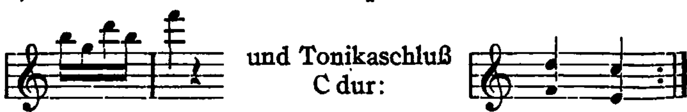
Es ergibt sich: Teil I a) Vordersatz C dur. Da die aufsteigende Figur nichts weiter als der zerlegte A dur-Akkord in der Quartsextstellung ist, so spielt man in C dur:
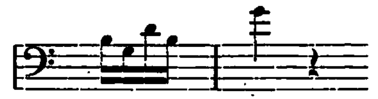


Takt 5 bringt den Dominantschluß in G dur:



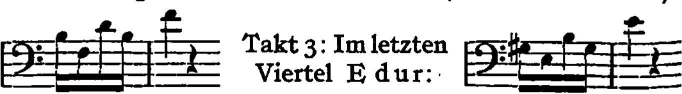
b) Nachsatz mit Dominant-Septimen-Akkord, also:
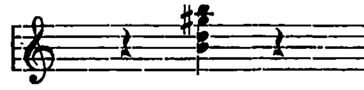


II. Teil a) Takt 1—11. Die Modulation strebt nach h moll. (Gis in der Originaltonart liegt einen halben Ton tiefer als A.) Takt 1: G dur:
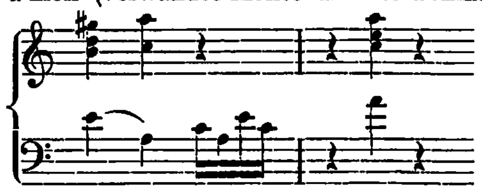


Takt 2: Septimen-Akkord zu C dur (im letzten Viertel):



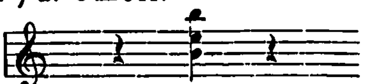
Takt 4: Septimen-Akkord zu a moll:



Takt 5: a moll (verwandte Molltonart der Tonika C dur):



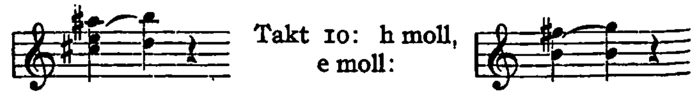
Takt 6 b und 7 a: e moll:
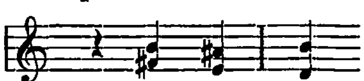


Takt 7 b und 8: Septimen-Akkord zu h moll:
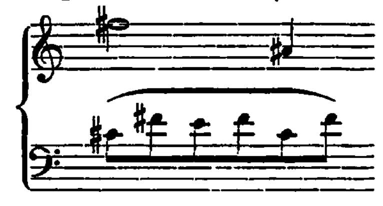


Takt 9: Septimen-Akkord zu h moll und h moll:
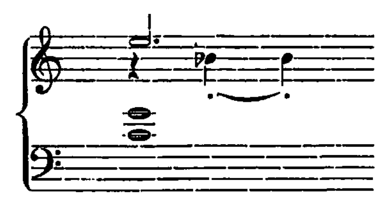


Takt 11: h moll, Septimen-Akkord zu h moll:



b) Mittelsatz aus h moll: Takt 11—18: h moll wechselt hier mit seinem Septimen-Akkord *fis ais cis e*. Z. B. Takt 13:

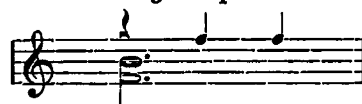


Uebergang: Takt 18—23. Takt 19: Septimen-Akkord zu G dur:
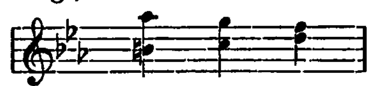


Takt 20: G dur, Septimen-Akkord zu C dur. Takt 21: C dur, Septimen-Akkord zu F dur:

Takt 22: F dur. Takt 23: Septimen-Akkord zu C dur:
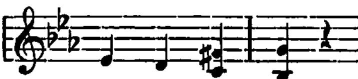


c) Wiederholung des I. Teils Takt 24—36 mit verändertem Schluß in der Tonika (C dur).
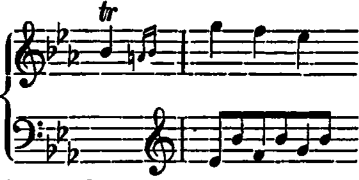
Das Minore ist aus c moll I. Teil mit Modulation nach g moll. Takt 4, der den Ansatz von Takt 2 noch einmal bringt, würde lauten:



Die beiden letzten Takte mit der Fortführung nach g moll:



II. Teil a) Vordersatz in Es dur (verwandte Durtonart von c moll) Takt 1 bis 3:



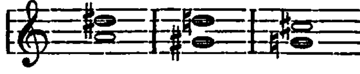
Uebergang Takt 4—8.

b) Nachsatz in c moll Takt 9 bis 16.

Für die Ausarbeitung und Festsetzung der Einzelheiten in C dur noch diese Fingerzeige:

1. Um Takt 3 des II. Teiles als Modell für die Transposition zu begreifen, ist folgendes zu bedenken: nehme ich zum Septimenakkord *e*, *gis*, *h*, *d* die None *fis* hinzu, so wird diese zum Leiteton für *eis*, die Terz des Cis durakkordes. Habe ich also den Septimenakkord *g*, *h*, *d*, *f* und nehme ich die None *a* hinzu, so brauche ich von hier aus nur einen halben Ton hinabzusteigen, um von *gis* aus, als der Terz des E dur-Akkordes, diesen zu konstruieren.

2. Zur Erleichterung der Transposition der Septimenakkordaufeinanderfolge im Uebergang Takt 18 bis 23 des II. Teiles achte man hauptsächlich auf den Intervallenfortschritt der Mittelstimmen: von Takt 18 zu 19 schreitet der Alt einen halben Ton aufwärts usw. Auch muß man in der rechten Hand den Intervallenfortschritt



im Ohre haben.

3. Im II. Teil des Minore ist hauptsächlich auf das leitereigene Herabsteigen der Melodie, auf die Gegenbewegung von Sopran und Alt in Takt 2 und 4 Gewicht zu legen. — Wir glauben, in dieser Abhandlung gezeigt zu haben, daß die Kunst der Transposition, wenn sie auch auf vielen technischen Mitteln basiert, doch im Grunde aus dem harmonischen Verständnis und dem kompositorischen Aufbau der musikalischen Werke erwächst und daß niemand sich dieselbe zu eigen machen kann, der nicht eine sichere Grundlage im harmonischen Wissen sich angeeignet hat.

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Hetzel, M., Konzert e moll op. 10. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.

Schön gesetztes, gedrungenes, klangvolles Stück. (s.)

Hofmann, H., 1842—1902. Konzert d moll op. 31. Berlin, Ries & Erler. 7 M.

Hollmann, J., geb. 1852. Konzert op. 12. Brüssel, Schott. 4.80 M.

Jeral, W. Konzert a moll op. 10. Leipzig, Rahter. 6 M.

Ein schönes, sprühendes Werk. Prachtvoll klingende Kadenz, ein wundervoll wirkendes Adagio und eine feurige, zum Schlusse sich mächtig steigernde Tarantelle sind die Bestandteile des Konzertes. Bei schneidiger Ausführung von fortreißender Wirkung. (ss.)

Klughardt, A., 1847—1902. Konzert a moll op. 59. Leipzig, Fritzsch. 4 M.

Verhältnismäßig einfach gehalten, aber musikalisch sehr wertvoll. Feurig und belebt, ist es, ohne zu schwer zu sein, sehr dankbar für den Solisten. Großer Ton besonders auf den tiefen Saiten ist nötig. Das Orchester trägt einen erheblichen, aber den Solisten durchaus nicht drückenden Anteil an der musikalisch ausgezeichneten Gesamtwirkung. (s.)

Kudelski, C. M., 1805—1877. Konzert F dur op. 29. Berlin, Bote & Bock.

Dreisätzig, aus Allegro moderato, Andante und einem Schlußallegretto bestehend. Einfach in der Form und nicht zu schwer. Zu Uebungszwecken wohl geeignet. (s.)

Kummer, F. A., 1797—1879. Konzert F dur op. 10. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M. — Konzertino E dur op. 16. Ebenda. 3 M. — Konzertino d moll op. 73. Braunschweig, Meyer. 3.60 M.

Das Konzertino in d moll ist wie ein großes Konzert angelegt, dreisätzig. Gesanglich sehr schön, besonders im Mittelsatz, der eine Studie für Kantilenenspiel auf der G-Saite ist. Noch heute lohnend und anregend. (s.)

Lalo, E., 1823—1892. Konzert D dur. Berlin, Bote & Bock. 6.80 M.

Beginnt mit einer Lento-Einleitung, worauf ein Allegro maestoso den ersten Gedanken aufnimmt und geistvoll rhythmisiert ausführt. Ein reizendes Intermezzo, Andantino con moto folgt, zweimal abgelöst von einem Allegro presto, und den Schluß bildet nach einer kurzen Introduktion ein schwung- und glanzvolles Allegro vivace. Die Sätze sind durchweg im 12/8-, 9/8- und 6/8-Takte geschrieben. Eins der dankbarsten Konzerte. (s.)

de Lange, S., 1840—1911. Konzert c moll op. 16. Leipzig, Kahnt. 6 M.

Von Mendelssohns Violinkonzert beeinflußt. Frisch in Erfindung, von gutem Fluß in allen drei Sätzen. Der letzte sprudelt von Laune und Leben. (s.)

Lindner, A., 1820—1878. Konzert e moll op. 34. Leipzig, Siegel. 6 M.

Energische Themen, schön sangbarer Satz, Wohllaut und Vornehmheit zeichnen dieses beliebte Werk aus. Anregende Frische und echtes Gemüt mit weicher Innigkeit beherrschen es. Als letzten Satz finden wir eine früher viel auch allein gespielte Tarantelle voll Feuer und Leben. (ss.)

Major, J. J., geb. 1859. Konzert a moll op. 44. Budapest, Béla Méry. 7 M.

Bemerkenswert durch kontrapunktische Kunst. Die thematische Erfindung tritt etwas zurück. Das Einleitungsrezitativ erinnert an Brahmsens Doppelkonzert, wo fast dasselbe Motiv, nur härter, schroffer auftritt. Der ganze erste Satz ist ein großes Rezitativ mit melodischen Einflechtungen, die teils vom Orchester, teils vom Violoncello ausgeführt werden. Von ihm leitet ein sehr graziöses Intermezzo unter Wiederkehr des Anfangs-



FRITZ KREISLER
Breitkopf & Härtel, London W.

motivs über zu einem vom Orchester allein gebrachten A dur-Thema von 16 Takten, worauf eine Reihe reizvoller Variationen dem Violoncello teils allein, teils unter begleitender Mitwirkung des Orchesters überwiesen werden. Nach Wiederkehr des Gesangsthemas des ersten Satzes folgt ein glänzender Abschluß des Ganzen. Musikalisch höchst beachtenswert und harmonisch trefflich ausgestattet. (s.) (Fortsetzung folgt.)

Moderne Geiger.

Fritz Kreisler.

DEUTLICH sehe ich ihn vor mir. Eine mittelgroße, kräftig schlanke Gestalt. In der straffen Haltung etwas Soldatisches. (Ist auch österreichischer Reserveoffizier.) Ein scharf und kräftig geschnittenes Gesicht, aus dem sich schwarze Augenbrauen und ein kurzgeschnittener schwarzer Schnurrbart markant abheben. Braune, warme Augen, von meist freiem, offenem Ausdruck; nur manchmal liegt es wie ein Schleier drüber. Die dunklen, nicht langen Haare leicht gewellt. Kräftiger Nacken und ditto Kinnbacken, die die Geige wie ein Schraubstock festhalten. In der Erscheinung eigentlich gar nichts von sogen. Künstlereigentümlichkeiten und -Aeußerlichkeiten. Nur das Ohr mit der großen Schallöffnung ist ein ausgesprochenes Musikerohr. Ex aure leonem!
So die äußere Erscheinung. Im Verkehr findet man einen höchst einnehmenden, auf allen Gebieten (nicht nur in der Musik) wohlbeschlagenen Mann. Ja mehr. Man empfindet sofort, daß man eine abgeschlossene Persönlichkeit, eine wirkliche Individualität vor sich hat. Dabei einen Mann von Welt. Und einen Mann von tieferer Bildung. Er hat eine Vorliebe für schöne alte Ausgaben lateinischer Klassiker, eine Schwäche für altertümliche Kunstgegenstände. Ringe aus der Renaissancezeit, römische Kameen finden in ihm den verständnisvollen Liebhaber. Auch mit philosophischen Studien hat er sich näher beschäftigt. Was du auch mit ihm reden magst, stets weiß er zu fesseln.
Um auf den Geiger Kreisler zu kommen, müssen wir erst von dem Musiker Kreisler sprechen. Denn Musiker ist er vor allem. Musiker mit Leib und Seele, von innerer Bestimmung. Er ist dazu geboren und in die Welt gekommen, um Musikant zu sein. Er hätte ebensogut Pianist werden können oder Kapellmeister. In der Tat ist er auch ein so glänzender Klavierspieler, daß ihm auch hier der Ruhm folgte, träte er in dieser Form der Reproduktion auf. Er sagt selbst, daß er eigentlich noch lieber Klavier spiele als Geige. Dem Musiker genügt eben die doch vorwiegend der Melodie vorbehaltene Geige nicht immer, ihn treibt es zur Harmonie. Der Musiker in ihm ist es auch, der ihn zu sehnsüchtigen Seitenblicken nach dem Kranz des Dirigenten und Komponisten verleitet.
Aber ich hoffe doch, er bleibt der Geige treu. Denn ich wüßte heute keinen zweiten, der eine solche Gegenliebe bei dieser so unnahbaren Königin der Instrumente gefunden hätte. Nach seiner eigenen Aeußerung ist ihm zwar Geigenspiel lediglich die ausführende Form seines Musikertums. Aber als die Feenkönigin sich über seine Wiege neigte und ihn segnend auf die Stirne küßte, hat sie an eine Geige gedacht. Und so ist denn aus dem kleinen Fritzchen einer der größten Geiger geworden, die bis jetzt die Menschheit bezaubert und beglückt haben. Ein Künstler und Geiger so recht nach dem Herzen der Kunst, schlicht, groß und ohne Fehl. Mir persönlich ist er der liebste und größte von allen Lebenden. Und ich kenne berühmte Dirigenten und manche Musiker von wirklicher Kompetenz, die meine Ansicht teilen. Das kommt wohl daher, weil kein anderer das Musikalische so ausschöpft wie er. Seine Intuition ist wahrhaft genial und wirkt mit der Macht der Offenbarung. Er kennt keine Mätzchen und meidet den Effekt. „Die erste Bedingung für einen Künstler ist Sincerität", lautet sein eigener Ausspruch. Gerade um deswillen erreicht er die tiefste Wirkung. Weil er mit der andächtigen Inbrunst eines Priesters, mit heiligem Ernst sich zu versenken und wieder mit der feurigen Kraft des Propheten sein inneres Schauen zu künden vermag. Der Glut seiner Empfindung entspricht eine begnadete Fähigkeit, musikalisch aufzubauen, zu gestalten. Wie wölbt er die sonnebeschienenen Linien und Bögen des ersten Satzes des Beethoven-Konzertes zum glänzenden Renaissancebau oder den ersten Satz des Brahms-Konzertes zu hochragender Gotik! Er hat den großen Stil, drum wirkt er auch wahrhaft monumental in den großen Geigenkonzerten. Doch auch die Grazien stehen ihm zur Seite. Die Eleganz und der Esprit der französischen Schule gehörten ihm völlig. So darf man sein Spiel mit wahrem Recht universal nennen.
Daß er der geborene große Solist ist, zeigt gleich der erste Ton, den man von ihm hört. Dieser Ton mit dem höchst individuellen Gepräge. Ein pastoser, stets echt männlicher Ton voll strahlender Leuchtkraft und von wundervoller Wärme. Herzblut ist in diesem Ton und etwas Sieghaftes, Hinreißendes. Seine Nuancierungsfähigkeit ist unbegrenzt. Das Geheimnis der seelenvollen Wärme beruht in einem ganz wunderbaren Vibrato. Dieses Vibrato hat der Ton auch in der Technik. Deshalb ist Kreisler der erste Passagenspieler der Welt. Er faßt Figuren und Passagen, wie er sagt, nur auf als rasche Melodien. Es gibt bei ihm keinen Unterschied im Ton bei Kantilene und technischen Stellen. „Ich unterscheide die technische Form des Spielens nicht von der sentimentalen." Darum leben und pulsieren seine Läufe, blüht sein Figurenwerk, während der Ton der meisten Geiger, wenn sie ins Technische kommen, etwas Starres, Totes bekommt. Gerade diese Beseelung und Plastik der Passagen macht ihn zum Cäsar der Solisten, der kommt, geigt und siegt. Zu der lebensvollen Ausmeißelung der linken Hand gesellt sich eine phänomenale Meisterung des Bogens. Da ist alles vorhanden, Lindigkeit und geschmeidige Kraft, Schmeicheln und loderndes Feuer. Flügel hat der Bogen. Die einleitenden Oktavenvorschläge des Beethoven-Konzertes hinauf rauscht er wie mit Adlersfittigen. Wem steht noch ein Abstrichstaccato von so unerhörter Vollendung zu Gebot? Alles Technische steht bei ihm auf einsamer Höhe. Das Schwierigste klingt von ihm, als wäre es etwas Einfaches, Selbstverständliches. Was man eben so macht. Was jeder machen kann. Das ist die wahre Souveränität der Technik, daß sie als solche überhaupt nicht empfunden wird. Sie ist eben lediglich Mittel zum Zweck. Schaue ich mich nach Beispielen um, so ist der Gesang Carusos auch ein einfach Ding dieser Art. Wenn ich an das Freie, Leichte einer solchen Kunst denke, fällt mir unwillkürlich Nietzsche ein: „Alles Göttliche geht auf leichten Füßen."
Kreisler ist in erster Linie Solist mit Orchester. Das ist so und muß so sein. Er braucht den großen Rahmen, wie ein großer Sänger die Bühne. Wer ihn aber je an einem Violinabend zum Klavier hat spielen hören, der weiß, daß er auch auf diesem Feld unvergleichlich, unvergeßlich ist. Sein Repertoire umfaßt alle klassischen Violinkonzerte und fast die gesamte ältere und klassische Violinmusik. Seine Interpretation des Brahms-Konzertes gilt mit Recht als einzig dastehend. Ich wüßte kaum einen, der ihm das Beethoven-Konzert, das E dur-Konzert von Bach oder die Teufelssonate von Tartini nachspielt. Ueberhaupt liegt ihm alte Musik ganz sonderlich. Sie hat er bis vor kurzem auch mit be-

sonderer Vorliebe gepflegt. Gegenwärtig hat er sich mehr der modernen Produktion zugeneigt. So hat er, wie erinnerlich, das ihm zugeeignete neue Konzert von *Elgar*, ein nicht unbedeutendes Werk, das nur an zu großer Länge krankt, mit sensationellem Erfolg in London im vergangenen Jahr aus der Taufe gehoben. Auch das Violinkonzert von *Schillings* hat er auf sein Programm gesetzt. Den Violinkonzerten von *Sibelius*, *Glazounow*, *Stanford* hat er schon öfter zum Sieg verholfen, ebenso der schönen Violinklaviersonate von *Busoni*. —

Fritz Kreisler wurde am 2. Februar 1875 in Wien geboren. Vom Vater, der Arzt war, erbte er die musikalische Begabung. Schon als Baby wurde er mit Musik genährt, da im väterlichen Hause regelmäßig Quartett gespielt wurde. Mit vier Jahren erhielt er als Geburtstagsgeschenk eine Geige. Sein erster Lehrer war *Jaques Auber*, Konzertmeister des später abgebrannten Ringtheaters. Siebenjährig kam er aufs Konservatorium in Wien zu *Josef Hellmesberger jun.*, der nach der bewährten Methode des alten Hellmesberger unterrichtete, dessen Spielweise so auf den Adepten überging. Mit zehn Jahren ging er mit dem ersten Preis ab und wandte sich nach Paris zu *Massart*, das er nach zwei Jahren 1887 wieder mit dem ersten Preis verließ. Er begab sich nun mit dem Pianisten *Moritz Rosenthal* auf eine Konzerttournee nach Amerika, auf der er in der Hauptsache Virtuosenstücke (Wieniawski usw.) spielte. Vierzehnjährig kehrte er nach Wien zurück und ließ die Geige drei Jahre lang ruhen. Er nahm Privatunterricht und widmete sich humanistischen Studien mit solchem Erfolg, daß er nach drei Jahren das Abiturientenexamen ablegen konnte. Er wollte nun erst der väterlichen Wissenschaft folgen und Medizin studieren. Aber zu seinem und unserem Heil siegte die Geige. Sein Einjährigenjahr diente er in Wien beim k. k. Feldjägerregiment ab. Dann hielt er sich eine Zeitlang auf der Universität Bologna auf, um Musikstudien zu treiben. Auf der Suche nach alter Musik, speziell Violinmusik, durchstöberte er italienische Klöster. Als Frucht dieser Forschungsreisen gab er später bei *Schott* & *Söhne* in Mainz ein Sammelwerk unter dem Titel „Klassische Manuskripte" heraus, die er, wie drei ebendort erschienene eigene Kompositionen, mit größtem Erfolg in seinen Konzerten vortrug. Sein Manuskript dieser Werke ist ihm übrigens damals gestohlen worden. Besonders reizvoll von seinen eigenen Stücken ist die „Caprice viennois", die mit ihrem echten Wiener Charme geradezu unwiderstehlich wirkt. Sein Ruf als Geiger ersten Ranges festigte sich immer mehr und ausgedehnte Konzertreisen über den ganzen europäischen Kontinent, in Amerika und Mexiko, mehrten den Glanz seines Namens. Heute, wo der Künstler im Zenit seines Wirkens steht, genießt er Weltruf. In London z. B. nimmt er jetzt die Stellung im Musikleben und in der Wertschätzung ein, die vordem Joachim innehatte. Von seinen Konzertreisen sind die Tourneen mit den Pianisten *Busoni* und *Harold Bauer* in Frankreich und Spanien besonders bemerkenswert. Die Pariser, die sonst die deutschen Geiger trocken und spröde finden, haben ihm in dieser Saison begeistert zugejubelt und ihn gefeiert, wie seit langem keinen deutschen Künstler mehr. Heute übt Kreisler als Solist mit Orchester eine alles überragende Anziehungskraft aus und seine wahrhaft königliche Kunst wird von Publikum und Presse gleichermaßen anerkannt, bewundert und geliebt. Seine häuslichen Verhältnisse sind sehr glücklich. Er lebt seit 1902 in harmonischer, bisher kinderlos gebliebener Ehe mit einer Amerikanerin.

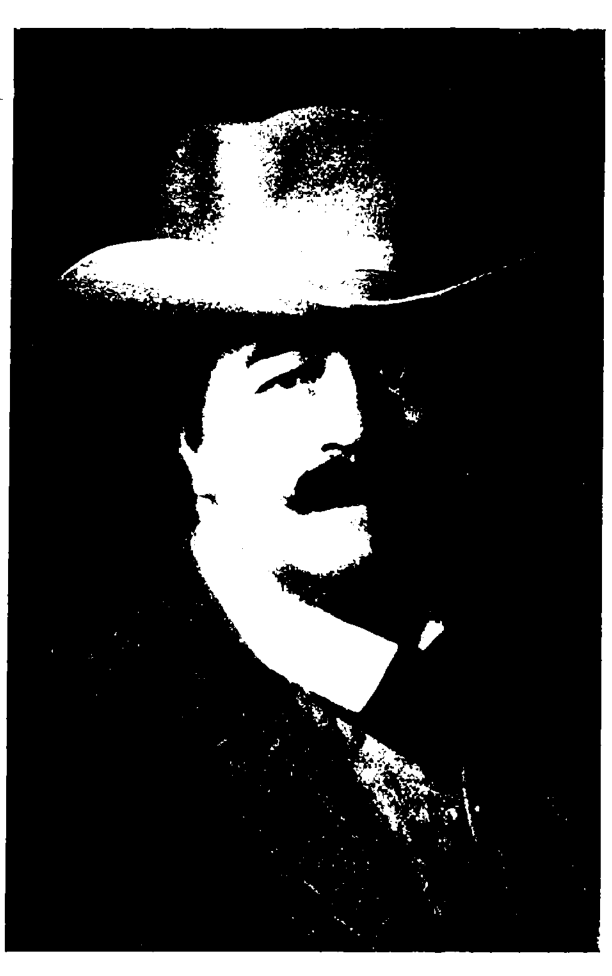
Als Konzertgeige benützt er vorzugsweise eine großartige Josef Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1737, ab und zu auch eine schöne Nikolaus Gagliano.

Seinen Wohnsitz, wenn man bei ihm, der stets auf Konzertreisen ist, von einem solchen sprechen kann, hat er in Berlin aufgeschlagen. **E. Honold, Düsseldorf.**

* * *

Goby Eberhardt.[1]

EINE neue Methode des Violinspiels? wird man verwundert fragen. „Merkwürdiger Fall!" Und doch ist es so. Goby Eberhardt, der bedeutende Violinvirtuose und Autor epochemachender Studienwerke, hat eine neue Methode des Uebens erfunden, die bei kürzerer Arbeitszeit und größter Schonung der Nervenkraft, selbst bei Minderbegabten, eine bisher ungeahnte Steigerung des technischen Vermögens erzielt. Wie der Künstler auf seine Idee gekommen ist, wird interessant und lehrreich sein zu erfahren. Infolge eines schweren Nervenleidens war Eberhardt gezwungen, fern von allem Weltgetriebe in stiller Zurückgezogenheit in dem kleinen Kurorte Braunlage im Harz zu leben. Da erlitt er vor ungefähr sieben Jahren einen Schlaganfall, der seine linke Seite lähmte. Trotz allgemeiner Besserung blieb eine Schwächung der linken Hand zurück, so daß es den Anschein hatte, als müsse er für immer seiner Kunst entsagen. Doch die Not und die Liebe zu seinem Berufe machten ihn erfinderisch. Ein Gespräch Paganinis mit seinem Biographen Schottky, das dieser in seinem Buche: „Das Leben und Treiben Paganinis", auf Seite 276 mitteilt, sollte den Anstoß zu Eberhardts genialer Erfindung geben. Schottky schreibt: „Sehr oft kam Paganini in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, daß er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimnis mitteilen wolle, was in keinem Konservatorium der Musik zu erlernen sei, und durch dessen Besitz sich ein junger Mensch binnen eines Zeitraumes von höchstens drei Jahren völlig ausbilden könne, während er sonst zehn Jahre bedürfen würde. Ich fragte ihn wiederholt, ob er nicht scherzte, ob es ihm wirklich mit dieser Versicherung ernst sei, worauf er jedesmal erwiderte: ‚Ich schwöre es Ihnen zu, daß ich die Wahrheit sage, und berechtige Sie, dies in meiner Biographie ausdrücklich zu erwähnen. Nur ein einziger Mensch, der jetzt 24 Jahre alt ist, Herr Gaetano Ciandelli zu Neapel, kennt mein Geheimnis. Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf höchst mittelmäßige Art, so daß sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessierte und ich ihn begünstigen wollte, so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so vorteilhaft auf ihn einwirkte, daß er in dem Zeitraum von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde und man über die plötzliche Umgestaltung seines Spiels Wunder über Wunder rief." Nicht minder erwähnte der Künstler des jetzt etwa 16jährigen Camillo Sivori, Sohn eines genuesischen Kaufmanns. Unter anderem meinte er von diesem jungen Menschen, der freilich das feinste Gehör von der Welt hätte: „Er zählte kaum sieben Jahre, als ich ihm die ersten Begriffe von Scala beibrachte, binnen drei Tagen spielte er schon mehrere Stücke, und alle Welt rief: Paganini hat ein Wunder vollbracht!" Denn schon nach 14 Tagen ließ er sich öffentlich hören. „Mein Geheimnis, wenn ich es so nennen darf," fuhr Paganini fort, „dürfte dem Violinspieler die Wege andeuten, um die Natur des Instrumentes besser zu ergründen, als es bisher geschehen, und welches sich weit leichter zeigt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht dem Zufalle, sondern ernstem Studium verdanke ich diese Entdeckung, bei deren Anwendung man nicht mehr nötig haben wird, täglich vier



GOBY EBERHARDT.
Photogr. Dührkoop, Berlin.

[1] Als Ergänzung zu diesem Aufsatz sei auf die Besprechung „Violinmusik" in Heft 3 des 32. Jahrgangs hingewiesen, worin L. May in Stuttgart Eberhardts Methode noch eingehender behandelt.

bis fünf Stunden zu üben. Sie muß die gegenwärtige Lehrmethode, worin es sich mehr um Erschweren als Lehren zu handeln scheint, verdrängen. Doch für einen Irrtum muß ich es erklären, wenn man dies Geheimnis, dessen Ausführung Geist erfordert, nur in meiner Geigenstimmung oder wohl gar im Bogen allein finden will."

Paganini betont ausdrücklich, daß die Ausführung seiner Methode vor allem G e i s t verlange. Dieses Wort „Geist" brachte Eberhardt nun auf den Gedanken, es bei seinem Spezialfalle mit einer psycho-physiologischen Art des Uebens zu versuchen. Er erfand für seine geschwächten Muskeln Uebungen, die mit ganzer Konzentration des Willens ausgeführt, von eminenter Wirkung waren und es ihm nach einigen Monaten schon ermöglichten, längere Zeit zu spielen, ohne zu ermüden. Heute ist der Künstler wieder völlig im Besitze seiner Technik. Durch diesen Erfolg ermutigt, begann Eberhardt sein System auch bei Schülern in der Praxis anzuwenden. Auch hier zeigten sich die gleichen Resultate. Das öffentliche Auftreten von zwei Schülern in den philharmonischen Konzerten in Nordhausen, wobei besonders *Karl v. Uihely* mit vollendeter Technik Werke von *Eberhardt, Sinding, Hubay* und die Hexentänze von *Paganini* zum Vortrag brachte, lenkte nun die allgemeine Aufmerksamkeit auf Eberbardts geniale Methode, und das kleine Braunlage wurde der Wallfahrtsort vieler Violinstudierenden des In- und Auslandes. Schüler aus allen Weltteilen strömten dem Meister zu, und in dem idyllisch gelegenen Harzorte entwickelte sich ein reges künstlerisches Treiben von eigenartigem Reize.

Darauf verlegte der Meister jedoch seinen Wohnsitz nach Berlin und entfaltete dort eine reiche pädagogische Tätigkeit. Seit letztem Herbst hat er die Meisterklasse für Violinunterricht an Vogts Konservatorium in Hamburg übernommen. Wie hoch man Eberhardts Methode auch in Fachkreisen schätzt, mögen nachstehende Urteile berühmter Autoritäten beweisen. So schrieb der große Geigerkönig *August Wilhelmy* kurz vor seinem Tode: „Eberhardts neue Methode des Uebens ist das Werk eines Genies und wird bahnbrechend sein." *August Casorti:* „Das neue Uebungssystem von Goby Eberhardt wird sich die musikalische Welt erobern." *Joh. Steenman:* „Ich habe bei Leonard, Ysaye und ersten deutschen Meistern studiert, doch Eberhardts Methode stellt alles in den Schatten, was ich bisher kennen lernte." In demselben Sinne äußerte sich *Felix Berber, Franz v. Vecsey, Richard Sahla, Hermann Ritter, Artur Hartmann* u. a. m.

Auch als Mensch und Charakter steht Eberhardt seinen Schülern als leuchtendes Vorbild da, er begeistert sie für ihre Kunst, gibt ihnen Winke über ihre Lektüre, ihre wissenschaftliche und literarische Fortbildung, ist immer frisch, unerschöpflich in seinen Anregungen, jedem Freund und Führer zugleich, deshalb verehren ihn alle ohne Ausnahme, sprechen mit leuchtendem Auge und mit prächtiger Begeisterung von ihm und von seinem Unterricht, der für jeden einzelnen stets das Richtige trifft. **Melzar Chaffee.**

Mozart als Musiklehrer.

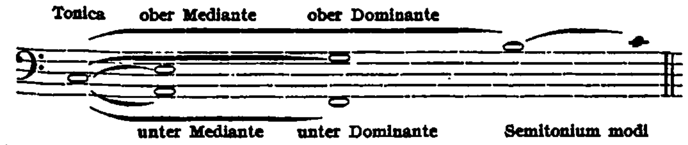
Von Dr. FERDINAND BISCHOFF (Graz).

Am 7. Februar 1778 schrieb Mozart seinem Vater, er wolle nicht nach Paris reisen, weil er sich dort mit nichts recht fortbringen könnte, als mit Scolaren, und zu der Arbeit sei er nicht geboren; er sei Komponist und zum Kapellmeister geboren. Aus Gefälligkeit wolle er gern Lektion geben, besonders wenn er sehe, daß eins Genie, Freude und Lust zum Lernen hat . . . Man ersieht aus diesen Worten, wie Mozart über das Stundengeben dachte; aber die leidige Geldnot und sein gutes Herz veranlaßten ihn nur allzuoft Stunden zu geben, und auch da, wo kein Genie vorhanden war. So erklärt es sich, daß von den meisten Schülern und Schülerinnen Mozarts nichts als ihr Name bekannt geworden ist. Zumeist waren es Schülerinnen, die Mozart im Klavierspiele und wohl auch im sogen. Generalbaß und mitunter auch in Komposition unterrichtete; darunter verhältnismäßig viele Damen aus vornehmen Kreisen. In Mannheim, wo er mit seiner Mutter den Winter 1777/78 verlebte, hatte Mozart, wie seine Mutter dem Vater (18. Dezember 1777) schrieb, mit Kompositionen und Lektionen so viel zu tun, daß er keine Visiten machen konnte. In Mannheim hat der Hofkammerrat Serrarius beiden Wohnung, Holz und Licht angeboten, wofür Wolfgang der Tochter Therese Pierron Unterricht zu geben hatte; bei seinem Scheiden von Mannheim widmete er ihr eine seiner an schönen, innig empfundenen Melodien und überraschenden Wendungen reichen, brillanten Sonaten für Klavier und Violine (Köchel-Verz. No. 296). Hier gab er auch der dreizehnjährigen Kapellmeisterstochter Rose Canabich täglich eine Klavierstunde; das „sehr schöne, artige Mädl", das später als bedeutende Pianistin gerühmt wurde, machte ihm viel Freude, ja, veranlaßte ihn sogar, Programmusiker zu werden, indem er das Andante einer für sie geschriebenen Sonate „ganz nach dem Charakter der Rose machte". — Ein Kompositionsschüler Mozarts in Mannheim war der „junge Danner", ein Violinspieler, bei dem Mozarts Mutter statt des Unterrichtshonorars die Mittagskost bekam. Ein anderer Mozart-Schüler in Mannheim war der holländische Offizier de la Potrie, der „in Galanterie", d. h. wohl in der eleganten Manier Philipp Emanuel Bachs und im Generalbaß unterrichtet wurde, wofür Mozart für zwölf Lektionen vier Dukaten zu bekommen hoffte. Auch den unehelichen Kindern des Kurfürsten von der Pfalz, Karl Theodor, gab er hier Unterricht, und der von ihm heiß geliebten Aloisia Weber, die er hier kennen gelernt hat, studierte er alle seine Arien ein und schrieb ganz für sie die sehr schöne Arie: Non so, d'onde viene (Köchel No. 294), mit deren Vortrag sie ihm und sich viel Ehre gemacht hat.

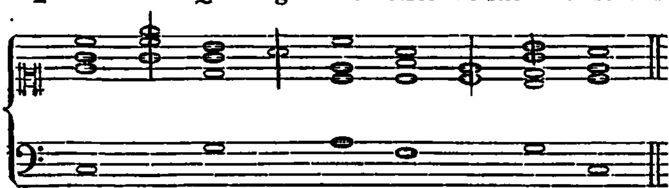
Gern wäre Mozart noch in Mannheim geblieben, aber da er hier keine feste Anstellung, keine andere sichere Einnahme fand, mußte er wohl, dem Befehle des Vaters folgend, mit der Mutter nach Paris reisen, wo sie am 31. März 1778 ankamen. Von seinen Schülern und Schülerinnen, die er hier, „wo Lection geben kein Spaß ist" — wie er dem Vater schrieb —, unterrichtet hat, nennt er nur eine, die Tochter des Herzogs de Guines, die er in Komposition zu unterrichten hatte, worüber noch später zu reden sein wird. Am 26. September verließ Mozart Paris, wo er seine geliebte Mutter verloren und wenig Erfreuliches erlebt hatte, und anfangs 1779 trat er nach langem Zögern sein neues Amt als Konzertmeister, Hof- und Domorganist in Salzburg an. Bekanntlich war hier seines Weilens nicht lange. Salzburg, das ihm „um keinen Kreuzer Unterhaltung bot", der Fürst und die stolze Noblesse waren ihm gründlich zuwider. Namentlich nachdem er in München mit seinem „Idomeneo" Ruhm und Ehre in reichem Maße gewonnen und in Wien in vornehmsten und einflußreichen Kreisen Freunde und Verehrer gefunden hatte, erschien ihm ein längerer Aufenthalt in Salzburg ganz unerträglich, und die bekanntermaßen unerhörte Behandlung Mozarts seitens des Erzbischofs und seines Oberstküchenmeisters machten sein weiteres Verbleiben geradezu unmöglich. Seit dem Frühjahr 1781 wurde nun Wien der ständige Wohnsitz Mozarts; aber auch hier sah er sich bald bemüßigt, seine unsicheren und geringen Einkünfte durch Erteilung von Unterricht zu vergrößern, worüber — wie früher auch — seine Briefe an den Vater die meisten Nachrichten bieten. Einige Zeit war die Gräfin Rumbeck seine einzige Schülerin und viele Schüler oder Schülerinnen hat Mozart — glücklicherweise — niemals gehabt; er hätte — wie er kurz vor seiner Verheiratung dem Vater schrieb — mit vier Scolarinnen, deren jede sechs Dukaten zahlen müßte, genug. Bald gesellte sich zu der Gräfin Rumbeck, die später als Klavierspielerin sehr hoch geschätzt wurde, die Frau v. Trattner als Mozart-Schülerin. Zu diesen beiden ging Mozart täglich und bekam für zwölf Lektionen sechs Dukaten. Auch eine Gräfin Zichy, die Gräfin Josepha Gabriele Palfy, der Graf August Hatzfeld und Fürst Karl Lichnowsky, die Gräfin Thun, die Geschwister Gottlieb und Franziska v. Jacquin, Barbara Ployer, Luise Lodron in Salzburg, eine Cousine des Abtes Maximilian Stadlers, Ludwig Gall, der Engländer Thomas Atwood (1785), Johann Nep. Hummel (1787), der berühmte Arzt Joseph Frank, der im Jahre 1790 zwölf Lektionen bei Mozart genommen hat, und wohl noch andere, deren Namen nicht überliefert worden sind, hatten sich Mozarts anregenden Unterrichtes zu erfreuen. Auch im geselligen Verkehr, beim Vierhändigspielen, selbst beim Billard- oder Kegelspiele und bei andern Anlässen kargte Mozart mit seinen Anleitungen und Unterweisungen nicht und auf diese Art haben gewiß Josephine v. Auernhammer, Freystädter, Ign. R. v. Seyfried (?), Süßmaier, Mozarts Schwester Marianne, seine Frau, die Schwägerin Aloysia u. m. a. manche wertvolle Förderung ihrer musikalischen Bestrebungen erfahren. Da fast sämtliche Mozart-Scolaren die Musik nur zu ihrem Vergnügen betrieben, bildete den Hauptgegenstand des Unterrichtes das Klavierspiel, und die damit verbundene Generalbaß- oder Kompositionslehre sollte zumeist auch nur zur Komposition von Klavierstücken anleiten und eine bezifferte Baßstimme fertig lesen und spielen lehren. In seinen Briefen zerstreute Bemerkungen über die Eigenschaften eines guten Klavierspieles lassen auf die Grundsätze schließen, welche Mozart bei seinem Unterricht befolgt hat. Feind aller Grimassen verlangte er vom Klavierspieler eine ruhige, leichte, gelenkige Hand, so ausgebildet, daß die „Passagen fortfließen wie Oehl"; Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelheiten, „alle Noten, Vorschläge usw. mit der gehörigen Expression und Gusto" gespielt; gleichmäßige Ausbildung beider Hände; der Rose Canabich, „deren rechte Hand sehr gut, die linke aber ganz verdorben war", sagte er, daß — „wenn er ihr förmlicher Meister wäre — er ihr alle Musikalien einsperren, das Klavier mit einem Schnupftuch zudecken und sie mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordanten usw. spielen

lassen würde, bis die Hand völlig eingerichtet wäre". Als eine Hauptsache bezeichnete er richtiges, nicht zu schnelles Tempo und streng taktmäßiges Spiel, auch beim Rubato, so daß die linke Hand nicht wisse, was die rechte tut. Fugen namentlich müssen langsam gespielt werden. Bei Fräulein Josephine v. Auernhammer, die „ein Scheusal ist, aber zum Entzücken schön spielt", tadelte er, daß sie alles verzupfe und daß ihr der wahre, feine, singende Geschmack im Cantabile abgeht. Für mehrere seiner Schülerinnen komponierte er ihrer Eigenart und Spielfertigkeit entsprechende Musikstücke, spielte sie — wie auch andere beim Unterricht verwendete Kompositionen — ganz oder stellenweise vor, forderte immer charakteristischen, ausdrucks- und gefühlvollen Vortrag mit gutem Fingersatz, vermutlich nach Phil. Emanuel Bachs Anleitung, und warnte vor Uebungen, welche die Leichtigkeit und Gelenkigkeit der Hände gefährden könnten, wie z. B. das von Clementi vorgeschriebene Prestospiel von Sexten und Oktaven. Nachrichten über das, was Mozart außer seinen eigenen Kompositionen spielen ließ, fehlen leider beinahe gänzlich; seiner Schwester, die sich später gern Schülerin ihres Bruders nannte, empfahl er (1777) Sonaten seines Freundes Joseph Misliwrczek, „die ganz leicht sind, gut ins Gehör gehen und allen Leuten gefallen müssen; die soll sie auswendig lernen und mit vieler Expression, Gusto und Feuer spielen". Mozarts Schwester erteilte vor ihrer Verheiratung (1784) und dann auch wieder nach dem Tode ihres Gatten (1801) in Salzburg Unterricht im Klavierspiele und förderte hierdurch die Verbreitung der Spiel- und Vortragsart Mozarts, was freilich viel wirksamer von ihm selbst als Lehrer und viel bewundertem Konzertspieler bewirkt und später bekanntlich durch Hummel erfolgreich fortgesetzt wurde. Hummel erfreute sich durch fast zwei Jahre im Hause Mozarts dessen Unterrichtes, hatte mehr als ein anderer Mozart-Schüler Gelegenheit, den großen Meister spielen zu hören, indem dieser den Knaben auch in musikalische Gesellschaften mitnahm, wo er spielte; Mozart ließ ihn da auch selbst spielen, spielte mit ihm vierhändig und legte ihm neue Musikalien zum Vorspielen vor; gewiß ließ es Mozart da nicht an lehrreichen Unterweisungen fehlen. Hummel verpflanzte dann das Mozart-Spiel, das ruhige, feste, glatte, geläufige, in die weite Welt; aber das Anmutige, Feurige, Seelenvolle dieses Spieles hat Hummel seinem großen Vorbild nicht abgelernt.
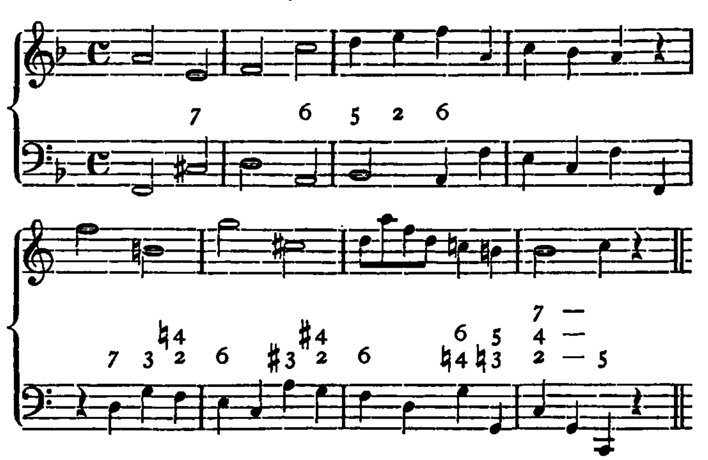
Wie schon erwähnt wurde, hat Mozart auch in Generalbaß und Komposition unterrichtet; da seine Schüler und Schülerinnen zumeist Dilettanten waren, wird dieser Unterricht kaum sehr tiefgehend gewesen sein. Einem mir vorliegenden Blatte ist augenscheinlich der Verlauf der ersten Unterrichtsstunden zu entnehmen. Auf den oberen Rand dieses vierzehnlinigen Blattes schrieb Mozart Nachstehendes: „Der Ton, aus welchem ein Stück gesezet ist, heißt Tonica; — die obere Quint des nemlichen Tones wird die ober-Dominante genannt, die untere Quint die untere Dominante. Die obere Terz die obere Mediante, und die untere die untere Mediante. — Die große Sept nennt man den Leitton oder das semitonium modi." — Auf der ersten Notenzeile folgt die bildliche Darstellung des Gesagten:



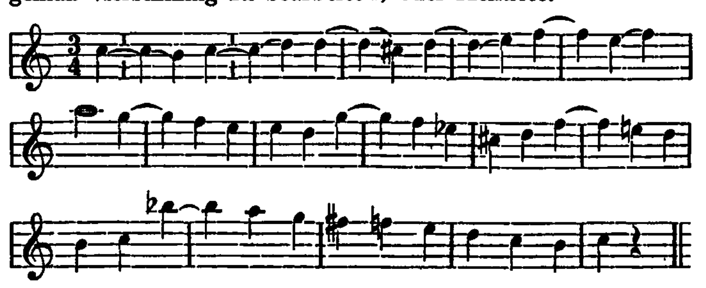
Hierauf folgen Uebungen im vierstimmigen Satze auf zwei Linien, die Mozart eingeklammert und mit dem C- und F-Schlüssel versehen hat; dann schrieb er auf die untere Zeile den Baß, zu dem die Dreiklänge der Baßnoten zu setzen waren, und zwar zuerst in der Primlage, dann in der Terz- und dann in der Quintlage. Der erste Versuch fiel so aus:



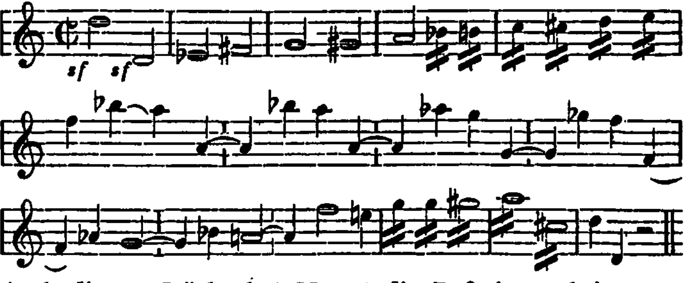
Der Uebung in der Quintlage folgt eine in a moll, aber nicht mehr nur über leitereigene Dreiklänge, doch wieder in den drei Lagen; dem d moll-Akkord folgt als der vierte Akkord der B dur-Dreiklang und der Satz schließt mit dem neunten Akkord in A dur. — Die dritte Uebung bestand in einem elftaktigen Satze im Vierviertaltakt über einen von Mozart vorgeschriebenen und teilweise bezifferten Baß mit wechselnden Notenwerten (Halben und Viertelnoten). Der Satz besteht aus zehn ganzen Takten, beginnt mit dem C dur-Akkord, welchem in bunter Mischung die Dur- und Mollakkorde der ersten sechs Stufen der C-Tonart, ferner der B dur-, der Es dur- und merkwürdigerweise der verminderte Dreiklang a c es, dem D dur-Dreiklang vorhergehend, folgt, während der Baß sich meist in Quart- und Quintsprüngen bewegt und so zum Schluß in D dur führt. Erst die dritte Bearbeitung dieser Aufgabe scheint Mozart genügt zu haben. Selbstverständlich fanden vor und neben solchen schriftlichen Uebungen mündliche Unterweisungen über die Intervalle, über die Akkorde, deren Bewegung und Verbindung über die Bezifferung des Basses usw. statt, und die Unterweisungen und Uebungen waren je nach dem Ziele des Unterrichtes verschieden und der Begabung des Schülers angemessen. Der Herzog von Guines wollte nicht, daß seine Tochter, die sehr gut und zweihundert Stücke aus dem Gedächtnis auf der Harfe spielte, eine große Komponistin werde; nur Sonaten für sein Lieblingsinstrument, die Flöte, und für Harfe sollte sie komponieren. Nach der vierten Lektion schrieb Mozart seinem Vater: was die Regeln der Komposition und das Setzen anbelangt, sei er so ziemlich mit ihr zufrieden; sie habe zu dem ersten Menuett, den er ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß gemacht und fängt schon an, dreistimmig zu schreiben. Um sie zu eigenem Erfinden anzuregen, schrieb er einen ganz simplen Menuett auf, über den sie eine Variation machen sollte, was nach einiger Anleitung so ziemlich ging; aber eine Melodie zu erfinden, vermochte sie nicht, und nur mit vieler Mühe gelang es, sie zur Ergänzung und Vollendung einer Menuettmelodie zu bewegen, deren vier erste Takte Mozart aufgeschrieben hatte. Als Hausaufgabe empfahl er ihr, diese vier Takte zu verändern oder doch wenigstens die Melodie; aber da war — wie er dem Vater schrieb — alle Mühe umsonst; denn erstens ist sie von Herzen dumm und dann von Herzen faul. — Eine andere Kompositionsschülerin Mozarts war, wie oben gesagt wurde, eine Cousine des Abbé Stadler, deren in der k. k. Hofbibliothek in Wien befindliches Uebungsheft aus dem Jahre 1784 sehr gut ersehen läßt, wie Mozart beim Unterricht zu Werke ging. Die neunzehn Quartblätter des Heftes enthalten zahlreiche von Mozart geschriebene Melodien kurzer Tonstücke, zumeist mit der bezifferten oder unbezifferten Baßstimme; z. B.:



Dieses Thema war von der Schülerin dem bezifferten Basse gemäß vierstimmig zu bearbeiten; oder Menuett:



Auch diesem sechzehntaktigen Stücke hat Mozart die Baßstimme beigesetzt. Merkwürdig ist das nachstehende, mit Presto furioso überschriebene Thema:



Auch diesem Stücke hat Mozart die Baßstimme beigesetzt.

Die Schülerin mußte die von Mozart gegebenen Melodien mehrfach bearbeiten, indem die Baßstimme oder die Mittelstimmen oder auch das Thema verändert wurde. Außer

solchen Uebungen an ganzen Tonstücken enthält das Heft auch Uebungen im mehrstimmigen strengen Satz; leider habe ich das Heft nur einmal und nur flüchtig durchsehen können; vielleicht veranlassen obenstehende Mitteilungen die Veröffentlichung des ganzen, jedenfalls sehr beachtenswerten Heftes. Zunächst diesem Hefte wäre die von J. G. Siegmeier (1822) herausgegebene „Kurzgefaßte Generalbaßschule von W. A. Mozart" die wichtigste bisher bekannte Erkenntnisquelle der Mozartschen Musiktheorie, wenn dieses Werkchen wirklich echt wäre, was nach der Versicherung der Mozart-Biographie von Nissen (im Anhang S. 23) kaum zu bezweifeln ist. Die Sache wäre einer genaueren Untersuchung wohl wert. Bekanntlich hat Mozart selbst die strengste Schule durchgemacht; wie er über Wert und Bedeutung der Theorie gedacht hat, lehrt seine Beantwortung der an ihn gerichteten Frage eines zwölfjährigen Knaben: „Wie fange ich es an, um etwas komponieren zu können?" Mozart sagte darauf: „Nichts, nichts; Sie müssen warten", und als der Knabe bemerkte: „Sie haben ja noch viel früher komponiert", sagte Mozart: „Aber nicht gefragt. Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen und man macht's." Und als der Knabe meinte, ob ihm Mozart nicht ein Buch vorschlagen könnte, woraus er es recht machen lernte. „Nun schaun's" — antwortete Mozart — „das ist all wieder nichts. Hier, hier und hier (auf Ohr, Kopf und Herz zeigend), ist Ihre Schule. Ist's da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand genommen, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber befragt."

„Die verschenkte Frau."

Komische Oper in drei Aufzügen nach dem Entwurfe von F. ANTONY, Text von RUDOLF LOTHAR, Musik von EUGEN d'ALBERT.

(Uraufführung am Wiener Hofoperntheater am 6. Febr. 1912.)

SONST, wenn unsere Librettisten nach einem guten Stoffe für ein Opernbuch suchen, gebärden sie sich nicht sehr bescheiden. Sie durchstreifen frohgemut, mit einem hübschen Vorschuß in der Tasche, den Parnaß und erlegen meist, ohne viel zu fragen, was ihnen in den Weg läuft und ihnen halbwegs gefällt. Sie tun sich gerade am liebsten in den Revieren der Großen im Reiche der Dichtkunst um, und ein Goldoni gilt ihnen nicht mehr und nicht weniger als ein Goethe und sie werten einen Lope de Vega nicht höher und nicht geringer als einen Jean Paul. Herr Rudolf Lothar ist diesmal auffallend bescheiden gewesen. Er war mit einem Entwurfe des Wiener Lokaldramatikers Herrn F. Antony zufrieden und gab sich Mühe, diesen Entwurf mit den Gewürzen aus den gangbarsten Operetten zu einem lustigen Opernbuche zu braten und zu backen. Die Idee des Herrn Antony ist so alt, als die komisch-dramatische Gattung selber, und sie hat von Plautus bis Fulda für Lustigkeit auf der Bühne sorgen müssen. Zwei Geschwister sehen sich so ähnlich, daß sie kein Mensch voneinander unterscheiden kann, man hält bald die eine für die andere, bald die andere für die eine und der Zuschauer, der sich genau auskennt, kann sich die Hüften halten vor Lachen, wenn er bemerkt, wie die lustigen Verwechslungen da oben einen fröhlichen Reigen tanzen. Der Bühnendichter hat nichts anderes zu tun, als die lustige Idee ordentlich auszunützen und die beiden Figuren, die sich ja aufs Haar gleichen, für das Publikum genügend scharf auseinanderzuhalten. Denn wenn auch das Publikum vom Librettisten absichtlich oder unabsichtlich getäuscht wird, wenn es vor Rätselsituationen steht, deren Lösung verschwiegen wird, so weiß es nicht, worüber es lachen soll. In diesem Falle wird dann gewöhnlich der Librettist sehr aufgeräumt und die Darsteller kennen sich vor vorgeschriebener Heiterkeit nicht aus. Herr Lothar, der sonst so findige Bühnenroutinier, hat es diesmal zuwege gebracht, in beide Sackgassen auf einmal zu gelangen. Lustigkeit herrscht nur auf der Bühne und über Auftrag des Autors, und die ganze Verwechslungskomödie wird so schnell und Hals über Kopf mit zwei, drei Worten inszeniert, daß Uneingeweihte schon nach der fünften Szene des ersten Aktes nicht mehr wissen, woran sie sind und nach vielem Raten sich ermüdet und teilnahmslos zurücklehnen.

Der zum Lotharschen Textbuch gewordene Antonysche Entwurf sieht so aus: Felicia und Beatrice sind zwei Schwestern von jener bühnenberühmten Aehnlichkeit, die selbst Eltern und Gatten täuschen kann. Felicia hat einen Gatten, Antonio, der — wie das Textbuch wenigstens behauptet — das Wirtsgeschäft gewerbsmäßig ausübt, aber hauptsächlich auf seine Frau eifersüchtig und mit ihr grob ist, wie nur ein Wirt grob sein kann. Selbstverständlich ist diese Felicia sehr sanft, so daß des Mannes Eifersucht und Grobheit leicht immer ins Schwarze treffen. Die Schwester Beatrice ist vor Jahren aus dem Hause durchgebrannt, hat indessen, wie wir bald erfahren, ebenfalls einen Mann gefunden, der — wie das Textbuch wieder behauptet — Komödiant und Chef einer reisenden Truppe ist. Beatrice und die ganze Truppe kommt plötzlich in Antonios Haus, und wie sie erfährt, welches Schicksal ihre Schwester geduldig trägt, hat sie gleich einen dreiaktigen Plan, den widerspenstigen Ehemann zu zähmen. Sie gibt sich für die Felicia aus, während diese auf einer Wallfahrt ist, und macht gerade durch Eifersucht — sie kokettiert auffällig mit dem neuen, eben angekommenen Gutsherrn, der niemand anderer ist als ihr Gatte — den Wirt klein und kleiner. Als er aber die beiden abends im tête-à-tête überrascht, wird ihm die Sache doch zu dumm und weil es — wie das Textbuch abermals behauptet — dazumal und dortselbst Sitte ist, dem neuen Gutsherrn ein Geschenk zu machen, so schenkt er seine Frau her, ein Vorgang, der etwas unerklärlich scheint, wenn er auch den Titel erklärt. Der Gutsherr schließt das hübsche Geschenk in seine Arme und begibt sich damit ziemlich eilig in seine Gemächer. Damit ist eine ganz niedliche Pikanterie gewonnen, da ja nicht Felicia und ihr Liebhaber, sondern eigentlich die Beatrice und ihr Mann dem Antonio ein Schnippchen schlagen. Antonio ist verzweifelt und bereut, wie nur ein Opernbaß bereuen kann. Zum Glücke kommt die Felicia von der Wallfahrt zurück und so hastig, wie der Knoten geschlungen, wird er wieder entwirrt und unter gewohnter Rührung vermischt mit Tanz und Chor fällt der Vorhang.

Eugen d'Albert, der berühmte klavierspielende Poet, langt schon seit langem nach dem Lorbeer des Komponisten. Mit „Tiefland" hat er vielleicht nicht so sehr die Lorbeeren geerntet, als einen großen Bühnenerfolg und Tantiemen, was ja auch nicht unangenehm ist. d'Albert wenigstens scheint nach seinem neuesten Werke entschlossen, im Tieflande sein Anwesen einzurichten und sein gewonnenes Besitztum auszunutzen. Er ist mit der „Verschenkten Frau", trotzdem sie ihm eine neue Aufgabe stellte, nicht weiter gekommen und nicht höher hinauf. Er war zufrieden. Und nichts gibt es, was für einen Künstler nachteiliger ist.

Der Beginn der Einleitungsmusik schlägt ein reizendes Lustspielmotiv an, das von der „Abreise" herübergekommen ist, als möchte es sagen: So will ich's machen! Und man erwartet mit Vergnügen das Kommende, das aber nichts anderes sagt als: so habe ich's gemacht. Gleich diese Einleitungsmusik verrät einen Fehler des Komponisten, wenn das hübsche Anfangsmotiv wie ein Ball fortwährend in alle harmonischen Ecken geworfen wird, immer unverändert hervorkommt, nie zu etwas Neuem wird, sich nicht zu einer größeren Form gestalten will. Das große Finale des zweiten Aktes plaudert es dann völlig aus, daß das formale Ausbauen nicht d'Alberts Sache ist; denn dieses Finale ist ein rechtes modernes Operettenfinale, ein Potpourri, ein Motivenragout. Da treffen sich alle Themen, aber wie Reisende auf einer großen Umsteigestelle, ganz zufällig, und nur das Kursbuch des Komponisten stellt sie hier willkürlich zusammen. Für den Musiker will es da nicht viel mehr besagen, daß es meist Allerweltsreisende sind, denen man schon da und dort begegnet ist. Leider hat das Textbuch keinen Raum für den leichten Konversationston, für das Spiel im kleinen, wofür d'Albert der richtige Mann wäre, sondern nur für derben Humor, an dem sich diese weiche, flatterhafte Musik nur blaue Flecke schlägt, ohne ihn je für sich gewinnen zu können. Dafür gerät die lyrische Begabung des Komponisten hier in jene eigentümliche demi-monde-Sentimentalität, die in den jüngsten Operetten, wie in einem Café chantant, zu Hause ist. Am glücklichsten sind der Chor der Komödianten und einige Stellen in der Partie der Beatrice getroffen. Aber diese Details sind, wie das Motiv der Einleitungsmusik, bloße Versprechungen. Die Instrumentation der Oper ist wie das ganze Werk flüchtig und sorglos. Die meisten Instrumente gehen mit der Melodie und haben nichts Selbständiges zu sagen, wodurch die Partitur schwerflüssig und roh wird und nur ein so vorzügliches Orchester, wie das der Wiener Hofoper, vermag dieser Orchestration ein Scheinleben einzuhauchen.

Wenn d'Alberts jüngste Oper bei ihrer Premiere einen freundlichen Erfolg für sich noch retten konnte, so dankt sie dies der unleugbaren Bühnensicherheit dieser Musik, die sich dem Wirkungsvollen geschickt anschmiegt, ohne selbst wirkungsvoll zu sein, die in der Welt der Täuschungen auch über ihre eigenen Schwächen hinwegtäuscht, vielleicht noch mehr aber der gleich vorzüglichen Inszenierung (Regisseur *v. Wymétal*) und Darstellung. Alle drei Akte, besonders der zweite, bringen prächtige Bühnenbilder. Als Beatrice-Felicia bietet Frau *Gutheil-Schoder* eine ganz vortreffliche Leistung, wie immer reich an geistvollen Details, und überrascht diesmal auch durch eine gewisse Weichheit des Tones. Herr *Hofbauer*, von einer Krankheit kaum genesen, spielte und sang den Patron der Komödiantentruppe mit Eleganz und wirksamer Lebendigkeit. Lobend sei

noch des Wirtes, des Herrn *Haydter*, wie des guten Opernliebespaares der Frau *Kiurina* und des Herrn *Preuß*, des unverwüstlichen *Schrödter*, (als hungrigerF rater) und des schönen Basses des Herrn *Betetto* gedacht. Herr *Walter* hat die Oper mit großer Feinheit einstudiert. Das Publikum rief d'Albert nach dem zweiten Akte mit freundlichem Beifall auf die Bühne. Es meinte aber wohl den berühmten Pianisten, für den sich der anwesende Komponist bedankte.

Dr. Ferdinand Scherber.

Uraufführung der „Ariadne auf Naxos“ in Stuttgart.

DIE Uraufführung des neuesten Werkes von *Richard Strauß* und *Hugo von Hofmannsthal* „Ariadne auf Naxos, ein Divertissement zu spielen nach dem Bürger als Edelmann von Molière“, soll Ende Oktober d. J. in Stuttgart stattfinden. (Einen Artikel über die „Ariadne“ aus der Feder Dr. A. Dillmanns brachte die „N. M.-Z.“ in Heft 3 ds. Jahrgangs.) Im September werden die nach Plänen von Prof. Max Littmann (München) errichteten beiden neuen Hoftheater eröffnet werden. Im kleinen Haus wird „Ariadne auf Naxos“ zuerst erscheinen, da dieses Haus in seinen Größenverhältnissen den Absichten der Autoren am meisten zu entsprechen schien. Richard Strauß hat der Königl. Hoftheaterintendanz gegenüber den Wunsch ausgesprochen, ihm auf ihrer Bühne die Möglichkeit einer den höchsten Anforderungen entsprechenden Durchführung seiner künstlerischen Ideen zu gewähren, und so werden auf Grund der getroffenen Vereinbarungen die drei ersten Aufführungen des Werkes in besonders festlicher Ausgestaltung vor sich gehen. Auf Einladung des Generalintendanten *Baron Putlitz* wird das Ensemble des Deutschen Theaters in Berlin in diesen Aufführungen gastieren. Prof. *Max Reinhardt* hat die Gesamtregie übernommen. (Das Werk ist Max Reinhardt zugeeignet.) Der Festspielcharakter der Veranstaltung gelangt auch darin zum Ausdruck, daß für die beiden weiblichen Hauptrollen der einaktigen Oper auf Vorschlag des Komponisten Emmy Destinn und Frida Hempel gewonnen worden sind; in anderen Rollen wird das Ensemble der Stuttgarter Hofoper und der Hofkapelle mitwirken. (Die Tenorpartie singt Karl Erb.) Der Komponist wird die erste und dritte dieser Aufführungen selbst dirigieren, während die zweite von *Max Schillings* geleitet wird. An die Vorstellungen werden sich weitere festliche Aufführungen Straußscher Werke mit dem geschlossenen Ensemble der Stuttgarter Hofoper (Regie: Oberregisseur *Gerhäuser*) anschließen, und zwar solche von „Salome“, „Elektra“ und „Rosenkavalier“, teilweise ebenfalls unter Leitung des Komponisten. Auch wird beabsichtigt, etwa zweihundert der Opernleiter und Musikkritiker Europas und Amerikas zu der Erstaufführung einzuladen.

Paul Wittko schreibt dazu im Stuttgarter „Neuen Tagbl.“: „. . . Als es sich herausstellte, daß die Uraufführung des Werkes bei Reinhardt in Berlin, das heißt innerhalb eines Schauspiel- und keines Opernensembles, und ohne Mitwirkung eines ständigen, sondern eines etwa nur hierfür, also für nur ganz kurze Zeit zu bildenden Orchesters, unmöglich war, da war es die Absicht von Strauß, das Werk dem *Dresdner Hoftheater* zu überlassen, das ja seine letzten Opern allesamt zur Uraufführung gebracht hat. Graf Seebach war dazu mit großen Freuden bereit; doch dort ist das Opernhaus ein Riesenbau, in dem Strauß sein Werk als völlig verloren ansehen mußte. Graf Seebach aber wollte und konnte wohl auch nicht davon abgehen, daß es darin zur Aufführung komme, da er das Dresdner Hofschauspielhaus als für Opernaufführungen durchaus ungeeignet erachtet. Außerdem stellte er die Bedingung, daß der Dresdner Generalmusikdirektor v. Schuch die Uraufführung dirigiere und nicht Strauß selber. Kurzum, jedenfalls ergaben sich verschiedene Schwierigkeiten, und nach längerem Hin und Her brach Strauß die Verhandlungen mit Graf Seebach dankend ab.

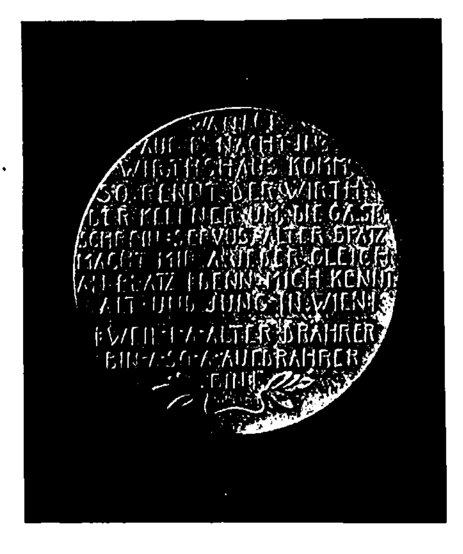
Man dachte dann weiter an das *Münchner Künstlertheater*, aber auch in bezug darauf kam man bald zu dem Ergebnis, daß sich dort das Werk nur unvollkommen und sehr zu seinem Schaden herausbringen ließe, namentlich auch wegen des Mangels eines ständigen Orchesters. Die Generalintendanten *Frhr. v. Speidel* in München wie *Graf Hülsen* in Berlin lehnten beide Reinhardt, dem doch das Werk eigentlich gehört, Baron v. Speidel auch sein Orchester für das Künstlertheater ab — und so war denn Strauß nahe daran, auf die Erfüllung seines, wie er selbst wiederholt sagte, „närrischen Künstlertraumes“, dieses sein eigentümlichstes, sein persönlichstes, innerlichstes und zugleich weitaus schwierigstes Werk ins Leben gesetzt zu sehen, zu verzichten, als er bei einem gelegentlichen Besuch Stuttgarts im letzten Sommer das „kleine Haus“ unseres neuen Hoftheaters sah, das ihm sofort als das architektonische Ideal für die Verwirklichung seines ‚Traumes‘ erschien.“ —

Diese *Stuttgarter* Uraufführung eines neuen Strauß hat natürlich Aufsehen erregt. Sie ist aber durchaus gerechtfertigt. Nicht n u r durch die neuen Häuser. Seit wir einen Mann wie *Max Schillings* an der Spitze unseres Musiklebens haben, marschiert Stuttgart in der vordersten Reihe. Seiner Initiative, die allerdings durch das wirklich künstlerische Interesse des Königs Wilhelm II. die notwendige Basis fand, ist das Zustandekommen der Uraufführung in weitgehendem Maße zu danken. Und mit Schillings fanden auch erst die Bemühungen d e r Kritik, die seit Jahren hier für Strauß mit unerschütterlicher Ueberzeugung eintritt, die volle praktische Bedeutung. Was aber das Zusammenwirken einer künstlerisch geleiteten Bühne mit einer fortschrittlichen, sich ihrer Bestimmung bewußten Kritik vermag, das zeigt sich im musikalischen Stuttgart mehr und mehr. Wir können uns nicht selber loben, aber wir brauchen auch nicht zu erröten, wenn die auswärtigen Stimmen zunehmen, die über Stuttgarter Aufführungen mit einer gewissen staunenden Bewunderung sprechen (trotzdem wir keine eigentlichen „Stars“ unter den Sängern haben)! Und wenn z. B. die „Münchner Neuesten Nachrichten“ im Anschluß an die Uraufführung ausrufen: „Also ist uns in München wieder einmal eine bedeutungsvolle Uraufführung entgangen! Schade, sehr schade!“, so verstehen wir zwar ihren Schmerz, aber nicht etwa ihre Verwunderung darüber. Denn diese wäre etwas deplaciert bei der bekannten Initiative der gegenwärtigen Leitung der Hofoper! Wir erinnern an den Fall *Pfitzner*. Mag der Komponist nicht gerade sehr höflich gewesen sein, ein Boykott seiner Werke war unangebracht und geradezu eine Vergewaltigung des Publikums. Und Strauß und die Münchner Kritik? Das musikalische München, das sich wohl kaum in der aufsteigenden Linie bewegt, hat in vielen seiner prominenten Vertreter aus der früheren Glanzzeit wenigstens den Glauben an die göttliche Mission und an die Bedeutung ihres überlegenen künstlerischen Geistes gerettet. Dies München behält als Trost das stolze Bewußtsein, auf einen Mann wie Strauß im Grunde nicht „hereingefallen“ zu sein, und wir dii minorum gentium — bekommen die Uraufführung der „Ariadne“. Suum cuique! —

Oswald Kühn.



Medaille für den Wiener Volkssänger Edmund Guschelbauer. Modelliert von Hans Schaefer, Wien.



Rückseite der Guschelbauer-Medaille mit dem Drahrer-Lied. (Text siehe S. 247.)

Neuerscheinungen für Klavier.

I. Instruktives zu zwei Händen.

E. Heuser, op. 71: *„Der Jugend zur Kurzweil"*. 1.50 M. (l.) Schuberth jr. Kleine, gefällige Stückchen, beide Hände im Violinschlüssel, primitiven, aber abwechselnden Inhalts, lustig zu spielen, durch den über die Anfangstakte gelegten Text rhythmisch präzisiert und damit für das Verständnis erleichtert. Für die ersten Anfänger berechnet, aber in der Schwierigkeit voranschreitend.

P. Niggl, op. 12: 8 *Charakterstücke*: (m.), 2 M. netto, und op. 14: 4 *Charakterstücke* (m.—s.) Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg. Freunde des strengen Stils werden die tüchtigen Arbeiten dieses an den älteren Meistern, besonders Bach, geschulten ernsten und sachkundigen Komponisten gerne spielen. Die Wahl der älteren Formen: Fuge, Gavotte, Menuett und die Vorliebe für dürftigen, realen zweistimmigen Satz könnten auf retrospektive musikalische Gesinnungen schließen lassen, aber der Autor geht den moderneren Reizen der Chromatik und unerwarteten Modulation nicht aus dem Weg und seine Einfälle sind durchaus lebendig. Selten wird man ein so lustiges Fugenthema finden wie hier in op. 14 No. 2. Die Fantasie (No. 4) erweist die Fähigkeit des Autors, auch größere Stücke schwungvoll zu entwickeln. Leider fehlt der Fingersatz.

II. Charakterstücke zu 2 Händen.

J. Haas, op. 27: *Wichtelmännchen*. 6 Tanzmärchen. 3 M. n. (m.) Wunderhornverlag, München. In vornehmem Pergamentumschlag, wie die meisten Neuigkeiten dieses jungen Verlags. Der unseren Lesern wohlbekannte, jetzt am Stuttgarter Konservatorium tätige Autor bietet den Freunden seiner gewählten und originellen Muse hier eine Reihe zarter Bleistiftzeichnungen, rhythmisch eigenartige, geistreiche, flüchtig hingeworfene, schnell vorbeihuschende Einfälle, welche dem Titel entsprechen. Die Dünnheit des Satzes und die Bevorzugung des Stakkatos geben der Sammlung stilistische Einheitlichkeit, lassen sie aber anderseits etwas zu gleichförmig erscheinen, da sie auf Fülle und Farbe verzichten. So keck und deutsch-eigenwillig die Stücke sind, vermeiden sie doch Gewagtheiten.

Weismann, op. 32, *Sommerland: 5 Klavierstücke*, einzeln à 1—1.50 M., zusammen in einem Heft 4 M. netto. Wunderhornverlag. (m.) Der bekannte Liederkomponist zeigt sich hier als feiner Poet, sinnender, stiller Träumer, der eigenartige, aber im Grund einfache und behagliche Dinge zu erzählen hat. Die Sammlung ist auch etwas gleichartig, es fehlen große Emotionen und starke Akzente. Es ist Brahmsischer Geist mit einem leichten Einschlag französischen romantischen Neo-Impressionismus. Der Klaviersatz ist nicht arm und mag auch instruktiven Zwecken dienlich sein.

Beer-Walbrunn, op. 42 No. 1: *Frühlingseinzug*. 2 M. (m.) Wunderhornverlag. Ein äußerst vollklingendes, dankbares, umfangreiches Lied ohne Worte, gediegen im Satz, froh in der Stimmung, in der Erfindung nicht sonderlich neu, klassizistisch. Aufrichtiges Ringen nach neuem Inhalt zeigen:

G. Stoeber, op. 4, No. 1: *Pastorale*. 2 M. No. 2: *Gavotte*. 1.50 M. (Papier nicht steif genug) und op. 5: 3 *Klavierstücke*: 1. „Stürmische Wanderung" (2.40 M. netto), 2. „Einsame Wolke" (1.50 M. netto), 3. „Kindermärchen" (2.40 M. netto). In einem Heft zusammen 4 M. netto (in feinster Ausstattung). Wunderhornverlag. (m.—s.) Beide opera fordern ernsthafte Beachtung heraus. Die zwei Nummern des ersteren Werkes sind noch nicht so fortgeschritten wie die drei späteren, bieten dafür mehr melodische und sinnliche Schönheit und gehen unmittelbarer zu Herzen. Die Stücke aus op. 5 sind bedeutender, in der Harmonik kühner, aber auch trockener, herber, sehr ernst in der Konzeption, vermeiden alles Hergebrachte, zeichnen in kräftigen Zügen. Den Lesern ein Bild davon zu geben, ist nicht leicht. Dasselbe gilt von

J. Schmid, op. 66: *Nachtgedanken* No. 1 „Traumgesicht" (1.20 M.), 2. „Hymne an die Nacht" (1.20 M.), 3. „Nächtlicher Reigen (1 M.). In einem Heft zusammen 2.50 M. netto. (m.—s.) Pergamentumschlag. Wunderhornverlag. Der Komponist drückt im ersten Stück mehr das Unheimliche, Spukhafte des Traumes mit neuartigen Mitteln aus; man darf sich durch das krause Aussehen der Noten so wenig abschrecken lassen wie durch die 7 B **ė** der Hymne, die ebenso wie die anderen Stücke gern kirchentonartliche, volle Akkorde bringt. Auch der Reigen ist eher erdenschwer als heimlich und verlangt wie die anderen Stücke ein längeres liebevolles Sichhineinversenken und Geduld bei den oft dunkel erscheinenden Fortschreitungen. Der Kreis derer, die sich mit solchen Tondichtungen vertraut machen wollen, wird immer ein begrenzter bleiben.

J. Wihtol, op. 29: 10 *Chants populaires lettons pour Piano*. (m.) 1.40 M. Edit. Belaieff. Die Volksliedersammlung des um die Aufzeichnung und Verbreitung lettischer Volksmusik verdienten Komponisten haben wir früher unseren Lesern als hochinteressantes Kulturdokument und als Quelle reicher musikalischer Anregung ans Herz gelegt. In der vorliegenden Folge von 10 *Paraphrasen* erhalten die Klavierspieler eine Anzahl lebensvoller, eigenartig gefärbter, trefflich gesetzter, in Stimmung verschiedener, an Spielarten reicher, zum Teil rhythmisch, melodisch und harmonisch interessanter Fantasien, die ihre Reize bald erschließen und deren Pole spielerische Grazie und düsteres Pathos sind. Die am echtesten slawischen, volksmäßigsten kommen am Schluß: das groteske siebente, das ernste achte und das rassige zehnte Lied.

Mc. Dowell, unter dem Pseudonym *Edgar Thorn*: 6 *kleine Fantasien*: 1. „Liebesgeständnis eines Zinnsoldaten", 2. „An einen Kolibri", 3. „Sommerlied", 4. „Durch die Felder", 5. „Bluette", 6. „Elfenreigen", zusammen 2 M. netto. (m.—s.) A. P. Schmidt (Schotts Söhne).

Derselbe: *Aus verklungenen Märchen*. 1. „Vor des Prinzen Tür", 2. „Vom Schneider und Bären", 3. „Tausendschön im Rosengarten", 4. „Liliput", zusammen 2 M. netto. (m.) Ebenda.

Derselbe: *Zwei anmutige Weisen*. 2 M. (m.—s.) Diese unvergleichlich feinen und reizvollen Stückchen des nun verewigten Stolzes Amerikas sind in seinem Heimatland vor langer Zeit veröffentlicht worden und haben begeisterten Anklang gefunden. Möchten sie auch bei uns Gemeingut des deutschen Hauses werden! Sie stellen die feinste Blüte des kleinen, mittelschweren Klavierstücks dar, ähnlich wie die farbenfrohen Miniaturen seiner Seebilder, Neu-England- und Waldidyllen und Kaminerzählungen, die immer noch nicht die verdiente Verbreitung erreicht haben. Sie können als moderne Fortsetzung edelsten Schumannschen Romantizismus gelten.

Am reichhaltigsten ist die erste und zweite Sammlung. Mit wenig Takten versteht der Tonpoet uns in die Welt seiner Märchen zu versetzen. Weiche Empfindung, feine Harmonik, hie und da auch ausgelassener Rhythmus und eigentümliche Vorhaltstöne finden sich in allen diesen volkstümlich gehaltenen, leicht verständlichen, feingliedrigen Stückchen. Die zwei anmutigen Weisen gehören schon dem feinen Salongenre an, es sind zwei kapriziöse, in süßem, wohligem Klang schwelgende Walzer, die durch thematische Verwandtschaft zusammengehören und wegen ihrer pianistisch dankbaren Wirkung besonders in den Schlußkadenzen und ihrer eleganten, an Chopin gemahnenden Haltung sich auch zum Konzertvortrag eignen dürften.

III. Salonstücke zu zwei Händen.

R. Zuschneid, op. 81: 6 *Fantasietänze*, einzeln à 1 M. oder zusammen 2.50 M. netto. (m.) Vieweg. Leicht spielbare, gehaltvolle Tänze, verschieden im Charakter, Tempo und Metrum, guter Klaviersatz, der den erprobten Pädagogen verrät, vollendet in der Form und nicht schwer zu erfassen. Die drei letzten Stücke sind die gefälligsten. Rhythmisch reizvoll ist insonderheit No. 4. Die Bezeichnung der Pedalverwendung mit Strichen unter dem System leuchtet sehr ein.

J. Eizenberger, op. 19: 5 *lyrische Stücke*: „Ständchen", „Walzer", „Erotik", „Nokturne" und „Ländler", zusammen 2 M. Verlag Hoffmann, Dresden. Lauter hübsche, liebenswürdige Gedanken, nicht gerade neu, originell oder modern, aber wie die Zuschneidschen Stücke gute Unterhaltungsmusik, zur Erholung und häuslichen Musikübung geeignet.

H. Plate, op. 2: 3 *Klavierstücke* (m.): 1. „Valse mignonne", 2. „Serenade", 3. „Minuetto". 1.50 M. Hoffmann. Leichtbeschwingte Musik, nicht ohne Geist, persönlicher und gewürzter als die vorigen, aber auch nicht schwer zugänglich. Der Mittelsatz der Serenade lehnt sich an Puccinis Vorbild an. Alle erfordern eine leichte Hand.

R. Friml, op. 62: 3 *Compositions*: 1. „Pensée fugitive", 2. „Marche grotesque", 3. „Rêverie appassionée". à 1 M. (m.—s.) B. Schotts Söhne (A. P. Schmidt). Friml ist unseres Wissens ein tüchtiger, aber nicht moderner Vertreter amerikanischen musikalischen Schaffens. Er bietet hier formgewandte, klangschöne, frisch erfundene Musik. No. 1 ist melodiös und weich, No. 2 temperamentvoll und witzig, No. 3 melodisch und harmonisch einschmeichelnd und doch nicht ohne bedeutenderen Zug. Eine Art Popularisierung der Lisztschen „Bénédiction de Dieu" oder des Rubinsteinschen „Rêve angélique".

L. Jessel, op. 209: *Siciliano*. 1.20 M. (m.) Heinrichshofen. Ein charmantes, modernes, wirkungsvolles Stück in volkstümlicher italienischer Art, für Reunionen und Promenadekonzerte passend. Das zweite Motiv ist oberflächlich, der Satz ist gut; nur an der lumpigen „Naht" vor der Wiederholung des ersten Themas, dem greulichen Akkord b f as d f h mit dem folgenden A dur-Akkord erkennt man die Schlapperei, welche zur Erreichung der Opuszahl 209 befähigt.

K. Komzak jr., op. 360 (!): *Trocadero, Valse espagnole*. 1.50 M. (m.) Hoffmann. (Mit dem Bild einer spanischen Tänzerin, frei nach der Guerrero.) Nette Einfälle, frischer Rhythmus, salopper Schluß, wie er für ein so hohes Opus paßt.

C. Knayer (Stuttgart).



Kritische Rundschau

Braunschweig. Das *Hoftheater* verfolgt unter der Leitung des neuen Intendanten *v. Frankenberg*, unterstützt von Hofkapellmeister *Rich. Hagel* und Oberregisseur Dr. *Hans Waag*, hochgesteckte künstlerische Ziele. Der Streit um den Schalldeckel glich einem Sturm im Wasserglase, schließlich einigte man sich auf der mittleren Linie, d. h. man entfernte in der Spieloper die eine der Bühne zugewandte Hälfte. Der Spielplan war anfangs einförmig, weil die neuen Kräfte jedes Werk in neuer Form boten, allmählich kam er aber in freieren, kräftigeren Fluß und bietet jetzt dieselbe Abwechslung wie früher. Mit eigenen Kräften erhielten wir eine zweitägige Liszt-Feier, sodann zum ersten Male den „Nibelungenring" innerhalb einer Woche und nach dem Bayreuther Grundsatz, daß jeder Darsteller, kleine Ausnahmen abgerechnet, nur eine Rolle übernahm. „Elektra" von R. Strauß mit *Aline Sanden* (Leipzig) in der Titelrolle wurde zu einem künstlerischen Ereignis. Das Bestreben, die gefürchteten roten Zettel zu vermeiden, wurde glücklich durchgeführt, infolgedessen erschienen allerdings mitunter Gäste, die unseren Kräften die Wage nicht hielten. Eine Ausnahme von diesen Helfern in der Not machten Frau *Hafgren-Waag*, die Gattin unseres Oberregisseurs, die genannte Aline Sanden und der dänische Kammersänger *Herold*. Die Fremden- und Volksvorstellungen an den Nachmittagen erobern immer weitere Kreise, „Lohengrin" fand vor ausverkauftem Hause statt und wurde abends vorher von Prof. Dr. R. Evers bei freiem Eintritt erläutert. Für den Heldentenor Otfried Hagen wird O. Lähnemann (Halle a. S.), für den Baßbuffo Mansfeld Herr Voigt (Osnabrück), für die beiden lyrischen Tenöre Cronberger und Favre Herr Nardow (Barmen) nach den Ferien eintreten. — Die Konzertflut bewegte sich in den gewohnten Bahnen, die vier Abonnementkonzerte der Hofkapelle gingen ein, das Hoftheater verdoppelte dieselben und führte sie auf wesentlich veränderter Grundlage mit neuem Inhalt weiter. Auch diese Neuerung eroberte sich rasch ein großes Publikum, so daß das letzte dritte Konzert mit *Frieda Hempel* (Berlin) schon vor nahezu ausverkauftem Hause stattfand. Hagel wird gewöhnlich ebenso begeistert wie die Solisten gefeiert. *Ernst Stier.*

Chemnitz. Konzertmeister Arthur Schreiber hat ein Konzert für Solo-Viola geschrieben, das im VII. Symphoniekonzerte zur Uraufführung kam. Es ist sicher als eine gute Bereicherung der etwas spärlichen Literatur für die Bratsche zu begrüßen. Das aus drei Teilen bestehende Werk ist kunstgerecht aufgebaut, voller Klangschönheiten und zeigt namentlich im Mittelsatze eine recht geschickte thematische Verarbeitung, während im letzten Teile die angeschnittenen Themen noch etwas eingehender hätten behandelt werden können. Von besonderer Schönheit ist ein im letzten Satze von den Hörnern geblasenes choralartiges Thema. Der Komponist selbst spielte das Soloinstrument und brachte im Verein mit der vorzüglich geleiteten städtischen Kapelle sein Werk zu einem schönen Erfolge. -h.

Halle a. S. In unserer Oper (Direktion: Geh. Hofrat *Richards*) herrscht ein frischer, lebendiger Zug. Wir haben zurzeit auch tüchtige Sänger hier, mit denen sich schon etwas anfangen läßt. An bemerkenswerten Neueinstudierungen sind zu verzeichnen: „Samson und Dalila" von Saint-Saëns (Ruth Aschlay als gesanglich hervorragende Dalila), Webers „Oberon" (nach dem Muster der Wiesbadener Festspiele), Nikolais „Lustige Weiber von Windsor", Wagners „Lohengrin" und „Holländer", Verdis „Aida" (Edith de Lys als bedeutender Gast). Eine reizende Novität ging mit Theodor Blumers „Fünfuhrtee" über die Bretter. Wir waren die zweite Bühne, die das fein instrumentierte, musikalisch vielversprechende Werk des jungen Dresdner Komponisten herausbrachte. *P. Klanert.*

Mannheim. *Julius Bittners* Oper „Der Bergsee" ist kurze Zeit nach der ersten deutschen Aufführung in München (statt wie zuerst beabsichtigt, gleichzeitig mit dieser) auch am *Mannheimer Hoftheater* zur Aufführung gelangt. Natürlich hat er auch hier die Debatte: Treffer oder nicht? heraufbeschworen, die hier ein im großen ganzen für ihn günstiges Resultat ergeben hat. Nach etwas eingehenderem Studium oder öfteren Anhören des Werkes muß man, nach meinem Dafürhalten ohne Bedenken, für den neuen Bittner eintreten, in dessen schon rein dichterisch-dramatischer Entwicklung der Bergsee einen Schritt nach vorwärts bedeutet. Der im ersten Augenblick in seiner Ursache nicht auffallende, aber sich fühlbar machende Kontrast zwischen der mit Absicht volkstümlichen Thematik (z. B. das Bergsee- und Sonnkar-Motiv) und der modernen, in der Instrumentierung an manchen Stellen allerdings nicht restlos gelungenen Orchesterbehandlung mag wohl manchen davon abgehalten haben. Aeußerst naturalistisch ist die Dialogführung und Bittners musikalische Charakterisierungsgabe, die schon im „Musikant" hervortrat, erscheint bedeutend vervollkommnet (z. B. Kanzler und Feldhauptmann, Grünhofer). Die Hauptpartie des Jörg Steinlechner weist glückliche Züge einer naiven, ursprünglichen Herzlichkeit und eine Geradheit der Empfindungen auf, die man als für Bittner typisch nehmen darf und die neben des Autors Fürsorge für die Bildwirkung vornehmlich noch dazu beitragen wird, das in Mannheim herzlichst aufgenommene Werk auch weiterhin Freunde finden zu lassen. — Die Mannheimer Erstaufführung litt etwas unter der Unsicherheit des Jörg, den man Herrn *Jung*, einem noch nicht genügend bühnengewandten Sänger mit vom f' an unzulänglichen Stimmitteln anvertraut hatte, der sich indes in den Wiederholungen besserte. Uneingeschränktes Lob verdienen der Oberhofer *Fentens*, der Feldhauptmann *Bahlings* und die Gundula der Frau *Hafgren-Waag*. — Von dem übrigen Repertoire vermochte eine Neueinstudierung von „Samson und Dalila" namentlich durch die Dalila Frl. *Freunds* zu interessieren. Als Wotan und Sachs gastierte *Anton van Rooy* — in beidem ein erhabener und fesselnder Darsteller; lediglich einen Publikumserfolg erzielte *Mia Werber* als Gast in der „Geisha", mit der sich, neben dem „Fidelen Bauer" und einer nicht auf der Höhe stehenden „Fledermaus", die Pflege der neuen und alten Operette in Mannheim erschöpft. *Karl Eberts.*

Wiesbaden. Seit dem Abgang des Kapellmeisters Afferni (der inzwischen in Riga als Vertreter Schneevoigts Lorbeeren erntete) werden unsere Kurhauskonzerte durch Gastdirigenten geleitet: *Prill* aus München und *Eibenschütz* aus Hamburg erregten Aufmerksamkeit durch die Energie und Zielsicherheit ihrer Direktion. Herr Eibenschütz brachte als Novität eine ganz interessant gearbeitete Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" von dem holländischen Komponisten J. Wagenaar. Neuerdings fand dann Kapellmeister *Schuricht* aus Frankfurt durch seine feinnervige und zugleich feurige Battuta (er dirigierte Beethoven, Brahms, Liszt und Wagner) allgemeine Zustimmung; auch der noch sehr jugendliche *Fritz Busch* aus Pyrmont offenbarte ein beachtenswertes Direktionstalent. Der einheimische zweite Kapellmeister *Irmer* erfreute durch Vorführung der seltener gehörten Symphonie „Aus der Neuen Welt" von A. Dvorák und einer neuen glänzenden Orchester-Fantasie „Das Meer" von A. Glazounow und bewährte damit sein hier wohlgeschätztes Direktionstalent. — Das „*Lindner-Quartett*" brachte ein „Nonett" für Streichinstrumente von dem kürzlich hier verstorbenen Nikolaus v. Wilm: fein gearbeitete und liebenswürdig ansprechende Musik, die Spielern und Hörern Freude bereitete. In der Hofoper macht der zu Weihnachten herausgebrachte „*Rosenkavalier*" stets volle Häuser. *O. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Berlin ist in der Kurfürstenoper „Quo vadis", Oper von *Jean Nouguès*, nun auch aufgeführt worden.

— In Hamburg hat *Eugen d'Alberts* komische Oper „Die verschenkte Frau" im Stadttheater unter der Leitung des Kapellmeisters Winternitz die erste Aufführung in Deutschland erlebt.

— Von einem merkwürdigen Polizeiverbot wird aus Krefeld berichtet. Dort sind die weiteren Aufführungen der *Neitzelschen* Oper „Barbarina" verboten worden, weil in ihr ein Preußenkönig, der noch nicht zweihundert Jahre tot ist, auftritt und die Genehmigung dazu vorher nicht eingeholt worden war. — Und so was muß dem „alten Fritz" passieren! (Natürlich wird das Verbot aufgehoben werden.)

— Wie aus London gemeldet wird, plant die Covent Garden Oper im April und Mai zwei ganze Aufführungen des „Ringes", ferner von „Tristan und Isolde". An Stelle von Hans Richter soll Dr. Ludwig Rottenberg aus Frankfurt dirigieren.

— In Brüssel ist in der „Monnaie" eine Oper „Rhena" zum ersten Male aufgeführt worden. Als Komponist entpuppte sich der 65jährige Konservatoriumsdirektor aus Mons, *Van den Eeden*.

— In Rouen, das nach der Pariser Großen Oper und der Komischen Oper eine der besten Musikbühnen Frankreichs hat, hat eine neue Napoleon-Oper „L'aigle" die Uraufführung erlebt; die Musik stammt von *Jean Nouguès*, dem Komponisten der Oper „Quo vadis", der Text von Henri Cain und dem jungen provencalischen Dichter Louis Payen.

— In Monte Carlo hat *Massenets* neue Oper „Roma" unter der Leitung des Direktors Raoul Gunsbourg und seines Kapellmeisters Léon Jehin die Uraufführung erlebt. Als Textdichter zeichnet hier ebenfalls Henri Cain.

*

— Das Programm des „Geistlichen Musikfestes" in Frankfurt a. M. bringt am 3. April Gustav Mahlers achte Symphonie, am 4. April Matinee Amsterdamer Künstler (im Saalbau), am 5. April (Karfreitag) Bachs Matthäus-Passion.

— Wie uns aus Berlin geschrieben wird, hat *Fritz Volbach* mit dem Brüder Post-Quartett sein neues Streichquintett d moll, op. 36 (das ebenso wie die h moll-Symphonie bei Gebr. Hug & Cie. verlegt ist) mit großem Erfolge herausgebracht, das Scherzo mußte sogar wiederholt werden.

— In München ist „Der Apotheker“ von *Haydn* beim Karnevalsfest des „Lehrergesang-Vereins“ im Deutschen Theater aufgeführt worden. Die Opern, die Haydn 1760 bis 1783 für das fürstliche Theater in *Esterhaz* schrieb, sind heutzutage fast vergessen. „Der Apotheker“ („Lo Speciale“) ist nach dem Urteile des Haydn-Biographen *R. Pohl* eine der besten. Die Musik ist sehr leichtflüssig, auch finden sich einige sehr hübsche Arien, Duette und ein Quartett, die schon ganz an Mozart erinnern. Die Aufführung fand (nach einer Bearbeitung von *Hirschfeld*) viel Beifall. *L. R.*

— Aus Leipzig bringt die „Frankf. Ztg.“ eine sonderbare Kunde: Im Gewandhause hat die Opposition bei der Erstaufführung der kostbaren Klangfarbenstudien und exotischen Stimmungspoesien, die *Claude Debussy* in drei Sätzen (Gewölk, Feste, Sirenen) als „Nocturnes“ für Orchester herausgegeben hat, aktiv eingegriffen. „Da hat man damals Hector Berlioz ausgelacht und ihm, wie Franz Liszt, im Leipziger Gewandhaus jahrzehntelang die Tore zugesperrt; und nun vergißt man vor einem Künstler wie Debussy, der, man mag zu ihm stehen, wie man will, der Kunst Neuland erobert hat, so weit den schuldigen Respekt, daß man ihm nicht einmal ruhig bis zu Ende zuhört!“ — Wer ist nun reingefallen, Debussy oder die Leipziger?

— Aus Chemnitz wird uns geschrieben: Prof. *Franz Mayerhoff* hat Eichendorffs Gedicht „Die lustigen Musikanten“ für Männerstimmen vertont und dadurch der Literatur für humorvolle Männerchöre eine nicht nur sehr wertvolle, sondern ganz eigenartige Bereicherung geschenkt. Im zweiten Konzert des „Lehrergesangvereins“ kam die Neuigkeit unter Leitung des Komponisten mit bestem Erfolg zur Aufführung. *-h.*

— Der Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden hat die 157. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke *Robert Haas* gewidmet. Sonate für Violine und Klavier (d moll). Gesänge für tiefe und für hohe Stimme. Trio für Klavier, Violine und Violoncello (D dur). — Das 158. Konzert brachte: Konzert (c moll) für Pianoforte (op. 42) von *Bolko Graf von Hochberg* (Verlag Simrock). Gesänge von *Bertrand Roth* (Verlag C. A. Klemm) und *Reinhold Becker*, darunter acht Kinderlieder.

— Aus *Görlitz* wird uns geschrieben: Das letzte „Schlesische Musikfest“ zeichnete sich u. a. besonders durch die Leistungen des Festchores aus. Um die choristischen Aufgaben der Musikfeste in noch erhöhter Weise erfüllen zu können, haben die gemischten Chöre und der Lehrergesangverein zu Görlitz eine Chorvereinigung von ca. 450 Mitwirkenden gegründet und unter die Leitung des Königl. Hof- und Domchordirektors Prof. *Rüdel* aus Berlin gestellt. (Bravo!) In dem ersten Konzert sollen im wesentlichen nur a cappella-Chöre gesungen werden, darunter Kompositionen von Palestrina, Corsi, Bach, Fleischer, Bruch, v. Hochberg, G. Schumann und Berger; der Frauenchor ist vertreten mit Schuberts 23. Psalm und Thuilles Traumsommernacht.

— *Friedrich Gernsheim* ist aufgefordert worden, auf dem Wormser Musikfest, das bei Gelegenheit des 100jährigen Stiftungsfestes der dortigen Musikgesellschaft im April stattfindet, seine Tondichtung „Zu einem Drama“ persönlich zu dirigieren.

— Die letzte Komposition des verstorbenen Geigers Edmund Singer ist eine Bearbeitung des vielgespielten „Karin-Walzers“ der Stuttgarter Komponistin *Alice Danziger* für Violine und Klavier.

— Wie uns aus *Wien* geschrieben wird, hat der „Tonkünstlerverein“ jüngst einen Kompositionsabend für Dr. *Ferdinand Scherber* veranstaltet, wobei eine Sonate für Flöte und Klavier, Lieder und ein Trio für Oboe, Klarinette und Baßklarinette aufgeführt wurden. Scherbers feine, manchmal allerdings zu komplizierte Polyphonie und die Beherrschung der kontrapunktischen Technik zeichnet die Sonate aus, die Lieder die bei aller Schwierigkeit glückliche Charakteristik. Das Trio darf als eine überaus wertvolle Bereicherung der seltenen Bläserliteratur bezeichnet werden.

— In einem historischen Orchesterkonzerte des „Deutschen Konzertvereins“ in *Graz* ist Beethovens Jugendsymphonie (Jenaer Symphonie) mit starkem Erfolg aufgeführt worden. Besonders sprach das Adagio an, das jede Bedenken gegen die Echtheit des Werkes zerstreute. Außerdem führte Prof. *Moißl* symphonische Werke vom alten J. J. Fux, Stamitz und Dittersdorf vor und fand mit seinen begeisterten akademischen Musikern stürmische Anerkennung. *J. Sch.*

— In *Mähr. Ostrau* ist das mit der gewagten Benennung „Tontrauerspiel“ von *Artur Könnemann* komponierte Opernwerk „Die Madonna mit dem Mantel“ mit einem Scheinerfolg aufgeführt worden. Mangel an motivischem Gehalt, andauernd ermüdendes Tongeräusch nebst einem der Bühnenkenntnis entbehrenden Stoff sind die Charakteristika dieses mißglückten „Phantasiewerkes“. *A. C.*

— Im Aachener Stadttheater hat die Erstaufführung des auch für die Dresdner Hofoper erworbenen musikalischen Schauspiels „Stella maris“ von *Alfred Kaiser* unter Leitung von Kapellmeister Otto Heß stattgefunden.

— Im Stadttheater Basel hat die Uraufführung der neuen Oper „Der Simplicius“ von Dr. *Hans Huber* stattgefunden.

— *Arnold Schönberg* wird nun auch in Paris bekannt gemacht werden. Das Quartett Lejeune veranstaltet im März einen Schönberg-Abend mit Kammermusikwerken und die Société Independante de Musique, die von Debussy begründete Gesellschaft zur Pflege der modernsten Musik, wird im Mai unter Schönbergs eigener Leitung seine fünf neuen Orchesterstücke zur Uraufführung bringen.

— Im Augusteum zu *Rom* hat *Hans Pfitzner* eine Reihe eigener Kompositionen, sowie eine Ouvertüre von Marschner, die achte Symphonie von Beethoven und die erste von Brahms dirigiert.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Genossenschaftliches.* Das Vertragsverhältnis der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ mit der „Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique“ in Paris, das ursprünglich auf 5 Jahre abgeschlossen war, ist auf weitere 10 Jahre fest verlängert worden, d. h. die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist berechtigt, allen ihren Kontrahenten das gesamte Repertoire der französischen Gesellschaft für das Deutsche Reich, wie bisher, mit zu vergeben und umgekehrt, die Pariser Société für ihren Vertretungsbezirk das Repertoire der Genossenschaft. Damit sind erfreulicherweise die Gerüchte widerlegt, die in einem Teil der Presse verbreitet wurden, daß die französische Gesellschaft ihr Vertragsverhältnis mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gekündigt oder gar gelöst habe. Demgegenüber ist es sehr zu bedauern, daß Deutschland und Oesterreich sich nicht einigen können. Ein Zusammengehen wäre für alle Teile das beste. Nun verwaltet aber die „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in *Wien*“ im neuen Jahre ihr Repertoire auch im Deutschen Reiche selbständig (Zentralbureau für Deutschland, Berlin W. 30, Nollendorfstr. 15). Sie hat einen Katalog der ihrer Verwaltung unterstehenden Tonwerke herausgegeben, der sowohl seriöse Werke wie auch Unterhaltungsmusik älterer und neuerer Komponisten enthält.

— *Vom Musikverlag.* Unter dem Titel „Musikverlag und Musikleben“ gibt die Firma *C. F. W. Siegels Musikalienhandlung* (R. Linnemann) in Leipzig eine Nachrichten-Verlagszeitschrift heraus. Das Nachrichtenblatt will zwischen den Autoren, deren Werken und dem kaufenden Publikum engere Beziehungen zu knüpfen trachten, durch die allen drei Teilen gleichermaßen gedient werden soll. Es soll also durch das neue Unternehmen mittels einer vornehmen, alle Marktschreierei streng verpönenden Reklame für die Verbreitung der Werke der dem Verlagshause angeschlossenen und befreundeten Autoren gewirkt und zugleich durch aufklärende, charakterisierende oder Erfolge registrierende Notizen dem Publikum bei der Auswahl neuer Anschaffungen gewissenhaft mit Rat an die Hand gegangen werden. In des Verlegers eigenem Interesse sei es dabei gelegen, sein Vermittleramt so zu verwalten, daß weder der Autor noch das Publikum zu Schaden gebracht werden. — Die Verlagsgesellschaft „*Harmonie*“ teilt mit, daß die Auffassung, sie habe zu existieren aufgehört, nicht richtig sei. Sie habe lediglich ihren Betrieb von Berlin nach München verlegt und mit dem des Drei-Masken-Verlags vereinigt. Die Geschäftsführer der „Harmonie“ sind zugleich Geschäftsführer des Drei-Masken-Verlags und an diesem beteiligt. Der Drei-Masken-Verlag hingegen ist an den Ergebnissen der „Harmonie“ interessiert.

— *Mozartiana.* Dr. Leopold Schmidt schreibt im „B. T.“: Ein *Manuskript Mozarts*, das einst im Besitz Sigismund Thalbergs gewesen ist, ist jüngst in Amerika wieder aufgetaucht. Das wertvolle Autograph bilden sechs ziemlich vergilbte Blätter in Querformat, deren erstes den von fremder Hand geschriebenen Titel trägt: Aria „Conservati fedele“ — Soprano, 2 Violini, Viola e Basso — di Wolfgango Mozart. Auf der Rückseite dieses Blattes bestätigen Abbé Stadler und Aloys Fuchs (1832) die Echtheit der Handschrift, die sich auch durch Vergleichung mit einem auf der Berliner Königl. Bibliothek befindlichen Manuskript aus fast derselben Zeit unzweifelhaft ergibt. Wir haben es hier mit einem der ältesten Mozart-Autographen zu tun. Kiesewetter berichtet von Stimmen, auf deren Umschlag er die Jahreszahl 1765 fand; eine Münchner Abschrift trägt das Datum des 6. Januar 1766. Jedenfalls ist es die Arie, die der noch nicht zehnjährige Wolfgang im

Haag für die Prinzessin von Weilburg komponierte und die trotz einiger Korrekturen ungewöhnlich sorgfältige Notierung läßt vielleicht auf das Dedikationsexemplar schließen. Das Autograph befand sich eine Zeitlang bei Eugène Chavorey in Paris, der es vermutlich aus dem Nachlaß Thalbergs erworben, und ist jetzt im Besitz des Herrn Paul Gottschalk, Inhaber des bekannten Antiquariats Unter den Linden in Berlin.

— *Wieder einmal Richard Strauß!* Blätter einer bestimmten Richtung sind soeben wieder „empört" darüber gewesen, daß Richard Strauß es gewagt hatte, in einem Konzert der Berliner Königl. Kapelle am Schluß von Wagners Kaisermarsch die Zuhörer durch eine „unwiderstehliche Gebärde" aufzufordern, sich von den Sitzen zu erheben. Ein offener (anonymer!) Brief im „Berliner Tageblatt", der sich ebenso durch den „Brustton der Ueberzeugung" charakterisiert wie durch die Art und Weise, mit der ein bedeutender Künstler in einem großen deutschen Blatte von einem x-beliebigen Herrn abgekanzelt werden kann, gab der Empörung zuerst Luft, und das Echo blieb nicht aus. Doch schallt es lange nicht mehr so kräftig zurück wie früher. Diese Art der Strauß-Gegnerschaft ist heute doch so gut wie überwunden. Uns interessiert der Fall in erster Linie deshalb, weil er wieder mal bewiesen hat, daß es ohne Musikredakteure für größere Tageszeitungen heute nicht mehr geht. Sonst wäre der offene Brief, wenn überhaupt, so doch nicht ohne Kommentar aufgenommen worden. Und so erleben wir den unterhaltenden Fall, daß der Musikkritiker des „Berl. Tagebl.", Dr. *Leopold Schmidt*, sich über die „Politik" des liberalen Einsenders lustig macht und ihm ordentlich die Leviten liest! Auch die demokratische „Frankf. Ztg." gibt Strauß recht, denn er hat aus künstlerischen Motiven heraus gehandelt, der Schlußchor fordert zu einer spontanen Aeußerung des Publikums geradezu heraus, und außerdem hat Wagner selber in der Partitur vorgeschrieben, daß der Schlußchor von Sängern und Publikum als „Volksgesang" ausgeführt werden soll. Der anonyme Verfasser möge sich übrigens beruhigen, Strauß kann man am allerwenigsten des Byzantinismus beschuldigen. Wenn er private Gründe hätte, „dem Kaiser zu huldigen", dann hätte er kaum die „Salome" und die „Elektra" schreiben dürfen!

— *Beiträge zur musikalischen Kritik.* Die Zeitungen berichten: Die Intendantur des *Schweriner* Hoftheaters hatte für 14. Januar die Erstaufführung einer Oper „Das Moselgretchen" angesetzt, mußte sich aber wegen eines Krankheitsfalles entschließen, die Vorstellung um acht Tage zu verschieben. Wie erstaunt mußte man sein, wenn man nun in der „Deutschen Montags-Zeitung" (Berlin) vom 15. folgende Notiz fand: „Das Moselgretchen", eine komische Oper von Walter Bloem, Musik von Max Burkhardt, gelangte gestern, wie unser Korrespondent telegraphiert, mit schönem Erfolge am Schweriner Hoftheater zur Uraufführung. Der Großherzog wohnte der Vorstellung bei und sprach dem anwesenden Dichter und Komponisten, wie auch dem Dirigenten, Hofkapellmeister Prof. Kähler, seine besondere Anerkennung aus." Die Intendantur, die die Vertreter anderer Blätter von dem Aufschub telegraphisch verständigt hatte, hat diesen Kritiker offenbar vergessen. Der Vorfall sollte nicht scherzhaft genommen werden. Die Form der Kritik, der Dank des Großherzogs (!), das Blatt, eine *Berliner* Tageszeitung! — Und so ist es bei vielen Blättern. Wer schreibt, ist gleichgültig, nur daß berichtet wird und man „der erste" ist, sind entscheidende Dinge. Es wäre ja auch schrecklich, wenn Müller und Schulze in Berlin und Nachbarorten eine Kritik über eine musikalische Uraufführung 24 Stunden später zu lesen bekämen.

— *Vom Organistenstand.* Auf der Generalversammlung des „Westfälischen Organistenvereins" in *Dortmund* ist freudig festgestellt worden, daß die evangelischen Mitglieder des Westfälischen Organistenvereins jetzt dem Verbande evangelischer Kirchenmusiker Preußens angehören, daß die Kassenverhältnisse so günstig erschienen, eine Sterbekasse zu begründen, daß verschiedene Gemeinden die Gehälter ihrer Organisten bedeutend erhöht, daß andere Gemeinden die Gehälter auch unter 900 M. pensionsberechtigt gemacht haben und daß die Mitgliederzahl in den ersten 5 Jahren von 32 auf 122 gestiegen ist. Im Verlaufe der Versammlung wurde dann beschlossen, die zu zahlenden Vereinsbeiträge nach der Höhe der Gehälter zu staffeln und eine Sterbekasse zu gründen. Der wiedergewählte Vorstand wurde beauftragt, bei den Presbyterien resp. Kirchenvorständen wegen der Erhöhung der Organistengehälter vorstellig zu werden. In Unna soll die nächste Generalversammlung tagen. *Schr.*

— *Stiftung. Eugen d'Albert* hat den Ueberschuß seines Berliner Klavierabends vom 8. Februar im Betrage von 9000 M. in einer Stiftung niedergelegt, die seinen Namen trägt und deren Ertrag den Witwen und Waisen des Philharmonischen Orchesters zufließen soll.

— *Erfindungen.* Der Ingenieur Karl Idel, Wyksa bei Murom, Gouvernement Nischn. Nowg. in Rußland, hat einen *Geigensteg* erfunden, der es ermöglicht, daß jede Saite auf der Violine frei schwingen kann, wodurch ein überraschend guter Ton erzielt werden soll. — *Bells Analysator*, der erste Klangzerleger zum Zwecke der Stimmbildung, ist vom Kaiserl. Reichspatentamte in Berlin bereits patentiert worden. Es handelt sich um eine Erfindung für die Klanganalyse der menschlichen Stimme und ihre Einführung als Grundlage einer in vollständig neuen Bahnen sich bewegenden Stimmbildung nach mathematischen Gesetzen.

* * *

Personalnachrichten.

— Als Nachfolger Dr. Karl Mucks an der königl. Oper in Berlin ist Hofkapellmeister *Emil Paur* ausersehen.

— Die Münchner Hofkapellmeisterfrage ist immer noch nicht gelöst. Immerhin hat *Bruno Walter* von der Wiener Hofoperndirektion einen fünfmonatigen Urlaub erhalten, den er dazu benützen darf, an der Münchner Hofoper tätig zu sein. Er wird am 1. oder 15. Mai nach München kommen und hat dann namentlich Gelegenheit, die Proben für die Mozart- und Wagner-Festspiele zu leiten.

— Ganz ohne Erfolg in der „Sängerfrage" scheint die Reise des Geheimrats Winter nach New York doch nicht gewesen zu sein. Wir lesen im „Berl. Tagblatt": Die Generalintendantur hatte sich des Tenors Jadlowker versichert, der auch in Berlin sehr gefallen hat. Nach Abschluß des Vertrages aber stellte sich heraus, daß Herr Jadlowker sich auch von dem New Yorker Metropolitan Opera House hatte engagieren lassen und auf Grund dieser Abmachung verpflichtet war, während des größten Teils der Berliner Saison in New York zu singen. Dadurch wäre der Berliner Kontrakt des Künstlers natürlich hinfällig geworden, und die Generalintendantur hätte die Zahlung der kontraktlich vereinbarten Konventionalstrafe fordern können. Da man sich jedoch in Berlin die Kraft des Sängers erhalten wollte, verhandelte Geheimrat Winter mit der Direktion der New Yorker Oper, und es ist ihm gelungen, Herrn Jadlowker von dem größten Teil seiner New Yorker Verpflichtungen zu befreien, so daß er nur noch etwa einen Monat am Metropolitan Opera House auftreten braucht.

— In *Moers* hat der Gesangverein für gemischten Chor zum Dirigenten Herrn *Willy Knöchel* (Krefeld) gewählt.

— *Serafino*, der erste Kapellmeister der Mailänder Scala, der ursprünglich als Kandidat für die Wiener Hofoper genannt wurde, hat nunmehr nach New York abgeschlossen.

— In Leipzig ist, 62 Jahre alt, der Komponist und städt. Musikdirektor a. D. *Hermann Necke* gestorben. Der Verstorbene war am 8. November 1850 zu Wiehe (Thüringen) geboren und ist durch seine zahlreichen Kompositionen (Ouvertüren, Chöre, Lieder, Klavierstücke) wohlbekannt. Bis Ende 1910 war er während einer langen Reihe von Jahren in Düren städtischer Musikdirektor.

— Die Primadonna der *Kasseler* Oper, Frau *Auguste v. Urff-Berny*, die seit 1909 dem Verbande des Hoftheaters angehörte, ist gestorben.

— In *Bern* ist im Alter von 53 Jahren Prof. *Karl Heß-Ruetschi*, Dozent für Musiktheorie an der Universität und seit 1882 Organist am Münster, gestorben. Seine Orgelkonzerte wurden im Sommer von den Fremden mit Vorliebe besucht und haben seinen Namen auch im Auslande bekannt gemacht.

— In *Kopenhagen* ist der Musikschriftsteller *Hjalmar Thuren* gestorben. Sein Studium galt der Volksmusik. Auf manchen beschwerlichen Reisen hat er auf den Faröerinseln phonographische Aufnahmen der eigenartigen mittelalterlichen Ueberbleibsel von Volksliedern und -tänzen gemacht. Nun hat ihn der Tod gehindert, sein Werk zu vollenden.

— In *Baltimore* ist im Alter von 90 Jahren *Wilhelm F. Thiede* gestorben. T. wurde „der letzte Berliner" genannt, weil er der einzige Ueberlebende des berühmten „Germania-Orchesters" aus Berlin war, das im Jahre 1848 nach Amerika kam.

— In *Wien* ist, 72 Jahre alt, der berühmteste und beliebteste aller Volkssänger, *Edmund Guschelbauer*, gestorben. Mit ihm ging eine Hauptstütze der für Wien so typischen Volkssängerkunst dahin. Wir bringen in unserer Abbildung auf S. 243 ein Porträt Guschelbauers, das höchst charakteristisch von *Hans Schäfer* nach dem Leben modelliert wurde, eine Medaille zur Erinnerung an das 40jährige Sängerjubiläum Guschelbauers. Die Rückseite enthält einen Vers des berühmten Liedes „Der alte Drahrer".

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 11 fällt diesmal aus, da die des vorigen Heftes 8 Seiten, die des Heftes 9 10 Seiten stark war.

Als Kunstbeilage überreichen wir unseren Lesern ein Bild von *Michael Haydn*, dem Bruder Josephs.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 24. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 7. März, des nächsten Heftes am 21. März.

Dur und Moll

— *Seminar der Musikgruppe Berlin E. V.* Auf eine Briefkastennotiz in der „N. M.-Z." wird uns von der Seminarleitung mitgeteilt: Das Seminar ist Anfang Oktober mit 13 Voll-Seminaristinnen und über 30 Hospitantinnen in den eigenen Räumen, Berlin W., Pallasstr. 12, eröffnet worden und steht unter der Leitung von Frl. *Maria Leo.* Weiter heißt es in dem erfreulichen Schreiben: „Wir sind fleißig bei der Arbeit und sehr stolz darauf, daß wir aus eigenen Mitteln die Gründung vornehmen konnten und nun ohne Rücksicht auf irgend einen Geldmann den Unterricht so gut und zweckentsprechend wie möglich gestalten können."

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion **keine** Garantie. Wir bitten vorher **anzufragen**, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine **rasche** Erledigung sonst ausgeschlossen. **Rücksendung** erfolgt nur, wenn genügend **Porto** dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen **der** Abonnementsausweis fehlt, sowie **anonyme** Anfragen werden **nicht** beantwortet.

K. W. Ihnen kann geholfen werden. Die Klavierstimme zur Rigoletto-Fantasie für Cello-Solo von Benkert existiert. Wenden Sie sich an den Verlag von A. Cranz in Leipzig, Hospitalstraße 14.

Verleger. Es kommt auf die Auflage und auf die Ausstattung an. Bei kleiner Auflage und einfacher Ausstattung ist der Preis zu hoch. — Wegen der Uebersetzung können wir Ihnen nichts weiter raten, als sich nochmals ausführlich an Dr. Z. zu wenden.

Junge Musiklehrerin. Ist die Schüleraufführung für Klavierspieler gedacht, oder erstreckt sie sich auch auf Sänger und kleines Orchester? Ruthardt, Führer durch die Klavierliteratur, wie schon oft mitgeteilt. Oder schreiben Sie an den Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-lichterfelde, und lassen Sie sich die „Mitteilungen" kommen, die das für Ihre Zwecke eventuell Brauchbarste besprechen. Ob Herr Dr. R. für Sie der geeignete Lehrer ist, das können wir nun aber doch nicht wissen. Wir kennen seine Leistungen nicht. Das müssen **S i e** doch am besten beurteilen können.

H. B—hler, Neunk. Die Orgel; Verlag Schweers & Haake in Bremen. Erscheint monatlich. Orgelkompositionen gesammelt von O. Gauß, 2. Band. Verlag Coppen-

rath in Regensburg. Orgelsonaten No. 2, 3 und 6 von M. Koch. Verlag A. Auer in Stuttgart.

L. M. Schon wieder mal Mozart? Nun, wir haben ein dickes Fell. Bitte erläutern Sie uns doch den Satz: „Man hat sowohl Wagner wie unsere großen Meister der klassischen Periode mißverstanden." Man? Wer ist das? Dr. Karl Storck tritt für den Dialog in der klassischen deutschen Oper ein? Ach, das tut doch jeder vernünftige Mensch! Wegen des Dialogs in der modernen kleinen Spieloper läßt sich's zum mindesten streiten. Schwören Sie aber nicht auf den Buchstaben, kommen Sie mal nach Stuttgart und hören Sie sich die „Entführung" an! Dann wollen wir weiter reden.

B. M., Lehrer. Der Name Scharwenka bürgt für die Güte seiner Methodik (Breitkopf & Härtel). Natürlich gibt es eine Reihe trefflicher anderer Werke auf diesem Gebiete. Wenn Sie aber nach der Meisterschule und Fingerbildung schon unterrichten, warum nicht auch die Methodik?

Referendar M. Wenn wir Ihre Fragen in der gewünschten Form beantworten wollten, so müßten wir einen größeren Artikel schreiben. Die Ausgaben stammen sämtlich von renommierten Musikern und sind in gleichfalls renommierten Verlagen erschienen; welcher man etwa den Vorzug geben sollte, ist schließlich Geschmacksache. Mozart außerdem Dr. Hans Bischoff, Verlag Hansen. Dr. Wilibald Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten. Außerdem: Dr. Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister; Dr. Walter Niemann: Das Klavierbuch.

A. G., S. Sie müssen vorher gedient und sich auch die musikalische Qualifikation erworben haben, ehe Sie das Examen für die Hochschule ablegen können. Das Studium dauert je nach dem Examen 2 oder 3 Jahre. Das Einjährige ist so gut wie Bedingung. Wenn Sie genauer informiert sein wollen und die Karriere im Auge haben, so wenden Sie sich direkt an einen Militärkapellmeister. Die Anforderungen sind natürlich heute auch auf diesem Gebiet hoch.

W. H. Besten Dank für Ihr Schreiben. Das sind ja wieder recht erbauliche Zustände im kritischen Amt. Ja, ja, so sehen Hüter des „einzig Wahren und Schönen in der Musik", des „klassischen Ideals" aus! Warum wollen Sie die Sache nicht veröffentlichen? — Wir werden mal an den Minister von Heitersheim schreiben.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 22. Februar.)

W. Z. H. 27. Sie wissen im Kompositionsfach viel, ja sehr viel, aber es ist ein verworrenes Wissen. Durch die Praxis sind Sie reich an Erfahrung geworden. Sollten Sie in der Lage sein, sich ebenso gründlich in der Theorie umzusehen und Ordnung in Ihre Kenntnisse zu bringen, dann würden Ihre künftigen Arbeiten an Wert gewinnen. Jede tüchtige Lehrkraft müßte an Ihnen Freude erleben.

R. D. Solange Sie keine Gelegenheit haben, die Klangwirkungen Ihrer Begleitsätze am Klavier zu prüfen und sich von der unkünstlerischen Buntheit Ihrer Akkordik zu überzeugen, so lange wird Ihr Schaffen dem Zufall preisgegeben sein. Dazu lassen Sie gründlichere Theoriestudien vermissen. Ihre Quinten wären die schwächsten Schnitzer. Es kann etwas aus Ihnen werden; dieses Zeugnis geben wir Ihnen auf Grund Ihrer Lieder gern. Nur ist's mit der „stoischen Ruhe" allein, mit der Sie den künftigen Dingen entgegensehen, nicht getan.

Dr. A—on, K. Ihre 2 Lieder offenbaren eine ungewöhnliche Empfindungskraft, die das in Tiefen und Höhen Geschaute in eigentümlicher Plastik wiedergibt. Unmittelbar zusagend ist diese Art



von Tonpoesie nicht; tiefer veranlagte Musiknaturen werden sich aber nicht ohne Nutzen mit ihr befassen.

G. K—en, As. Sie modulieren zu absichtlich. Einen besonderen Gefallen scheinen Sie an alterierten Akkorden zu haben. Ihrer Tonsprache fehlt darum die Natürlichkeit, man empfindet sie nicht als eine überzeugende Gefühlssprache. Dies gilt von Ihren sämtlichen Arbeiten.

E. J. Es eignet Ihnen ein künstlerischer Feinsinn für die musikalische Interpretierung lyrischer Perlen. Die 3 Lieder wirken in melodischer wie harmonischer Hinsicht gleich anziehend.

L. E., T. Die zweite Stimme Ihrer anspruchlosen Messe ist nicht mustergültig gesetzt; sie bewegt sich zuviel in Leerintervallen.

E. K., Pforzh. Ihr Heft enthält klangschöne Sachen. Bei tieferem Eindringen in die Kunst wird wohl auch die Struktur noch interessanter werden.

F. N., R—au. Eine waschechte Caprice, und wenn Ihnen das Stück durch ein „Pfefferkuchenweibel" — wie Sie glauben machen wollen — inspiriert wurde, dann sind Sie ein besonderer Felix [und möchten wir nicht in Ihrer Haut stecken. Das „Verhältnis" wird aber nicht so schlimm sein, was wir Sie durch die Einsendung eines weniger gepfefferten Werks zu beweisen bitten.

W. J—mann, W—au. Hinter den Sinn Ihrer einstimmigen Oper „Die Weisheit Salomos" mit 1 Akt und 7 Szenen sind wir nicht gekommen. Die Fortsetzung, worin der leibhaftige Satan an der dramatischen Aktionsmaschine sein Unwesen treibt (7. Szene: Kneipe, Ballett), haben Sie uns vorenthalten. Es wäre interessant, etwas aus dem Kneipleben der salomonischen Zeit zu erfahren. Wir sind neugierig. Ihre Melodien und Texte stimmen ungewollt heiter.

Th. B., E. Nach der Gavotte vermißt man in der als Trio angehängten Musette den Auftakt. Sonst befriedigend. Das Trio des Walzers ist besonders gelungen.

Org. in Si. Sie sind ein Freund glatter, gefälliger Formen. Ihr Melos ist ohne bizarren Aufputz, zu dem sich oft viele verleiten lassen in der Meinung, dadurch modern zu erscheinen. Vermöchten Sie als Organist nicht auch etwas für Ihr Instrument zu schreiben?

Lemmar. Ihre volkstümlich gefaßten Chöre folgen im allgemeinen den Textlinien. Daß sie sich einigemal an Bekanntes anlehnen, wollen wir bei einem Anfänger nicht gerade als Schwäche bezeichnen.

E. Gr—f. Die Kinder Ihrer Muse sind manierliche Geschöpfe. Sie wärmen, ohne zu zünden, vom Geist der Zeit sind sie nur wenig berührt. Den Begleitsätzen mangelt eigene Erfindung. Bei Weitschweifigkeit verlieren sich die Formen ins Unbestimmte. Das Lied ohne Worte wirkt gewinnend durch den Schmelz seiner klar disponierten Kantilene. Ihre persönliche Note haben Sie noch nicht entdeckt.

Z. in B. Ihre Melodien sind flüssig, die Begleitsätze manchmal ergrübelt. In allem ein trefflicher Dilettant, dem bei anhaltender Uebung noch Druckreifes gelingen wird.

M. K—m, A—a. Von den Geheimnissen des Kontrapunkts wissen Sie noch zu wenig, als daß Sie sich schon an die Fuge wagen dürften. Ihre Themen sind verfehlt. Als Fingerzeig fügten wir einiges bei. Auch Ihre Imitationen sollten Sie kürzer fassen und vorerst auf 2stimmigen Satz beschränken. Talent und Eifer verdienten bei Ihnen mündliche Unterweisung.

Al. R—el, Pl. Einfach und dabei gefällig. Die taktische Fassung der metrisch ungleichen Textanfänge will beim 1. und 3. Vers nicht recht befriedigen.

W. Sch., St. Ihr Melodram trägt ein sehr bescheidenes Gewand. Ein derart anspruchsloses Objekt übte weder auf Verleger noch auf Käufer eine Zugkraft aus.

Unserem heutigen Hefte liegt ein Prospekt der **Akademischen Buchhandlung R. Max Lippold in Leipzig** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 12

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Das deutsche Symphoniehaus.

Von PAUL EHLERS (München).

WOLLEN doch noch Blütenträume reifen? Soll, was im Anfange nur ein Wunsch, ein Gedanke unzeitgemäßer Idealisten war, zur Wirklichkeit werden? Gewiß! wir dürfen hoffen. Wieder einmal wird sich die Wahrheit erfüllen, daß die von der Gegenwart sich abwendenden Träumer die eigentlich Zeitgemäßen, die waren, die das geheime Verlangen der Zeit deutlicher, bestimmter als ihre Mitmenschen fühlten und ihm Worte zu geben wußten. Auch die deutsche Symphonie wird das Haus erhalten, das ihrer würdig ist.

Bisher hatte sie es nicht; in dem besten Falle war es ein schöner Konzertsaal, was sie aufnahm, meistens aber mußte ein Raum, der hundertundein Zwecken diente, dazu hergerichtet werden, das Heiligste der deutschen Kunst zu herbergen. Wie einst Maria mit ihrem hochseligen Kinde in den Stall, so sah sich oft genug die deutsche Musik in niedere Räume verstoßen. Man baute wohl hier und da ein Haus, das nur der Musik geweiht war, aber die Baukünstler, die für jeden andern Zweck Gebäude zu ersinnen wußten, wie sie sich allein für diesen Zweck eigneten, erblickten sich in den Ketten der Ueberlieferung gefangen, sobald sie der Musik ein Heim errichten sollten. Sie hatten, so scheint es, keine Musik im Leibe, sie waren mit ihren Anschauungen ins Ueberkommene verstrickt, und keiner dachte daran, sich bei der Musik zu beraten, ob das, was er für sie herstellen wollte, auch ihrem eigenen Geiste entspräche. So ward denn Deutschland mit einer Unzahl von Konzertsälen bepflanzt, wie sie unmusikalischer nicht erdacht werden konnten. Gleich der dramatischen empfand die symphonische Kunst den Fluch, ein Enkelkind des Vergnügens zu sein und darum an den Stätten hausen zu müssen, wo ursprünglich nur die Lust der höheren und der niederen Unterhaltung daheim war.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich erst um die letzte Jahrhundertwende das Bedürfnis verfeinerter, der Kunst ergebener Seelen äußerte, die Musik in anderer, edlerer Form zu empfangen, als sie der Brauch übt. Wie die Musiker, so hat sich auch die Musik langsam aus der Hörigkeit zu stolzer Selbstbehauptung erheben müssen; dann erst durfte sie ihre Hand nach der Krone ausstrecken und der Welt gebieten. Sie war zu lange Dienerin der Kirche und der Höfe, als daß sie sich sogleich in die Rolle der Herrscherin hätte finden können. Und weil sie, dort zu mächtiger Unterstützung der Herzenserbauung, hier zur beglückenden Erhöhung der Lust, den kirchlichen und den weltlichen Herren zu eigen war, so fand sie sich auch an die Räume gefesselt, wo ihre Herren wohnten. Ihre Meister zwar schufen immerfort für einen idealen Saal, wie für einen idealen Zuhörer, selbst dann, wenn sie im Zwange der Fron nur zu arbeiten vermeinten. Wo gibt es Göttlicheres, also Königlicheres, als Bachs Musik? Er schrieb, so glaubte er, Gebrauchsmusik für den Kirchendienst, und was seine Feder aufzeichnete, war ein Gedicht für die Ewigkeit. Im Schaffen war keiner eingeschränkt und kein Gesetz galt für ihn, als das des urzeugenden Geistes. Sobald indessen die Musik in die Seligkeit des Erklingens eingehen wollte, umzäunten sie die Schranken der Zeit; da war sie plötzlich abhängig von ihren großen Herren und deren kleinen Dienern, und alle Zufälligkeiten des Lebens bedräuten ihre Klangwerdung. Die Kirche gab ihr immerhin ein erhabenes Haus, und jetzt noch findet sie dort eine wundervolle Stätte, aber an den Höfen der Adeligen mußte sie in der Reihe anderer Vergnügungen im Prunksaale ihre Schönheit enthüllen.

Sie wuchs und erstarkte. Aus einer angewandten Kunst wandelte sie sich zu einer selbstherrlichen, in und auf sich selbst ruhenden; die Sklavin wurde zur Majestät. Mehr und mehr wurden derer, die ihr ihr Leben weihten, und immer besser erkannten diese auch, welch hohen Beruf sie ausübten und wie sie nicht mehr unter Lakaien und fahrendes Volk geworfen werden dürften. Die großen Meister der Symphonie erstanden und richteten die gewaltigen tönenden Architekturen auf, die heute der Erdkreis bewundert, wo er Menschen trägt, die die Kunst zu erfühlen vermögen. Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Bruckner, Strauß: eine stolze Reihe von Männern, von denen einer dem andern die Hand reicht, und mit ihnen eine Menge kleinerer, auf die doch auch die Flamme des Geistes niedersank. Und wie die Musik selbst und ihre Schatzhüter sich ausbreiteten und Werk auf Werk in die Welt hinausschickten, so drängte sich in steigender Zahl das Volk zu ihr, und heute gibt es keine Kunst, die gleich der Musik in aller Herzen gehegt würde.

* * *

Seltsam und fast unbegreiflich ist's, daß diese Entwicklung nicht auch eine Umwandlung der Stätten, wo die Musik thronen sollte, mit sich brachte. Die ausführenden Künstler nahmen zu, nicht nur an Zahl, sondern auch an Fähigkeit. Man wurde empfindlicher im Genusse und rang sich von der Anschauung los, daß Musik bloß eines der vielen Mittel rein sinnlicher Unterhaltung sei. Man

verteilte nicht länger die einzelnen Sätze einer Symphonie über ein Programm, worin die zwischenhinein gespielten und gesungenen Einzelstücke die bewunderte Hauptsache bildeten. Man ging daran, die elenden Salonkomponisten, die für Haus wie Konzert zu schlecht schrieben, aus der Gemeinschaft der Meister auszustoßen. Aber wie sehr die Musik sich mühte, aus der Niederung der Vergnügungen emporzusteigen: dem Raume, wo sie gepflegt wurde, haftete nach wie vor das Merkmal ihrer Herkunft an. Das höfische Theater und der Redoutensaal blieben das Muster für alle Konzertsäle, die gebaut wurden. Die Architekten mißachteten die ungeheure Wandlung, die die Musik durchgemacht hatte; obgleich sie mitten in der wogenden Bewegung lebten, sahen sie nicht, daß nun das Volk, nicht mehr der einzelne Adelige, der Genießer der Tonkunst war. Wenn sie es erkannt gehabt hätten, so hätten sie darauf kommen müssen, daß ferner nicht der Redoutensaal das Vorbild für einen Raum, wo die mächtigen Symphonien unsrer Großen ertönen sollen, abgeben könne.

* * *

In einigen Menschen jedoch reifte das Verständnis für diese Not unserer musikalischen Zeit. Ich selbst kann mich noch recht gut der Jugendträume entsinnen, die ich von einem idealen Musiksaale hegte. Vor dreizehn Jahren erst allerdings fand ich zum ersten Male das Wort für diese Träume. Und wie es zu gehen pflegt: plötzlich schien die Idee eines neuen Musikraumes und der neuen Art der Ausführung der Musik in einer ganzen Reihe von Menschen entglommen zu sein. Wolfrum hatte in Heidelberg bereits Versuche unternommen, dem Konzerte auch äußerlich eine erhöhte Weihe zu geben; Marsop schrieb in der „Musik" seine gedankenvollen Aufsätze über den „Musiksaal der Zukunft", worin er den auch von mir von Anfang an, namentlich in der „Gesellschaft", betonten Hauptgedanken, daß die Umbildung unsers Konzertwesens bei der Architektur der Konzertsäle beginnen müsse, durch positive Vorschläge ausführte; hier und da suchte man unsere Ideen auf die vorhandenen Räume zu übertragen, um wenigstens die schlimmsten Uebelstände zu mildern. Im Jahre 1907 endlich veröffentlichte ein junger Münchner Architekt, Ernst Haiger mit Namen, in der „Musik" eine kurze, von Skizzen begleitete Studie „Tempel und Symphonie" und griff damit das Problem an der Wurzel an, wobei er, der Praktiker, in der glücklichen Lage war, das von uns nur Empfundene und Gewünschte sogleich im Bilde zu verwirklichen. Von Deutschland griff die Bewegung auf Holland über, allwo, vor allem unter der tatkräftigen Führung W. Hutschenruijters, die „Vereeniging Het Beethovenhuis" für die Erbauung eines monumentalen Hauses nach den neuen Ideen wirkt und wirbt.

* * *

T e m p e l u n d S y m p h o n i e — mir scheint, *Ernst Haiger* hat die richtige Formel gefunden, um das auszudrücken, was wir erreichen wollen. In diesen drei Worten faßt er die ganze Entwicklung zusammen, die die deutsche orchestrale Musik genommen hat. Ein Tempel, wohin alles pilgert, um, von Alltagssorgen ungeplagt, die Seele zum Höchsten zu erheben, was die Musik erschaffen hat, ein Tempel, darinnen jede Einzelheit die Sinne auf die Musik hinlenkt, ein Bau, hoch und weit, in schlanker, klarer Gliederung, heiter und frei, der in nichts mehr an den Redoutensaal leichter Unterhaltung erinnert, sondern in fröhlichem Ernste einen weihevollen Ort der Sammlung bietet.

Der Künstler hat seine ersten Skizzen umgearbeitet und vereinfacht und in dieser Form bei Eugen Diederichs in Jena veröffentlicht. Nach seinem Plane soll auf hügeligem Gelände ein Tempel erstehen, der seine Formen dem alten Griechenland entlehnt. Den Kern bildet der Musikraum, der in edler Schlichtheit zur Höhe strebt. Die Betonung der Vertikalen gibt ihm etwas Beschwingtes, die Seele des Schauenden unwiderstehlich Emporziehendes. Ein figurenreicher Fries zieht unter der kassetierten Decke rund um den länglichen Saal und seine Apsis entlang. Die Apsis ist vom eigentlichen Saale durch eine Balustrade abgetrennt; dahinter senkt sich der Raum fürs tiefgelegte Orchester hinab, während an der Rundung die Bänke für den sichtbaren Chor ansteigen; ein griechischer Opferaltar gibt dem Bilde den architektonischen Mittelpunkt. Von den Sängern des Chores verlangt Haiger mit Recht, daß er durch Farbe und Gewandung seine Sendung als Träger einer liturgischen Handlung zum Ausdruck bringe.

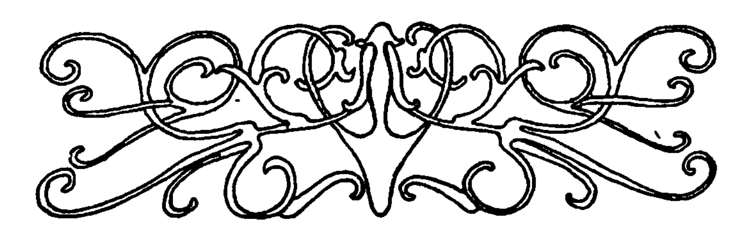
Das ist Haigers schöner Plan. Noch schöner aber fast dünkt es mich, daß dieser Plan aus der Traumwelt zur Wirklichkeit übergeführt werden soll. Denn es hat sich, unter dem Vorsitze des Freiherrn *Alexander von Gleichen-Rußwurm*, dem Nachfahren Schillers, ein vorbereitender Ausschuß eines *„Vereines Deutsches Symphoniehaus"* zusammengetan, der seine Arbeiten so weit gefördert hat, daß in den letzten Märztagen in *Stuttgart* die konstituierende Versammlung des Vereines abgehalten werden kann.

An Beethovens hundertfünfzigstem Geburtstage soll das Deutsche Symphoniehaus eingeweiht werden als ein Zeichen dafür, daß der deutsche Geist erkannt hat, was die deutsche Musik unserm Volke, der ganzen Welt bedeutet. Ein F e s t s p i e l h a u s der Symphonie soll es sein, aber, so hoffen wir, seine edle Erscheinung wird auch auf die Alltagsstätten unsers Musikgetriebes wirken und unsere Architekten veranlassen, ihre Gedanken von einer unmusikalischen Vergangenheit weg in die Zukunft zu richten. Wenn sich der Verein gegründet hat, so fordert es die Ehre der Deutschen, daß jeder, der in den Symphonien unserer Meister innere Beglückung gefunden hat, helfe, daß das prachtvolle Werk gelinge. Dafür werbe ich.

Wohin der Tempel kommt? Für deutsche Fürsten und deutsche Städte wird es ein Gegenstand vornehmen Wettstreites sein, dem Vereine Land und Raum zu bieten. Wer weit zu schauen vermag, wird trachten, das Symphoniehaus für sich zu gewinnen.

* * *

Nachschrift der Redaktion. Zu diesen Ausführungen unseres Münchner Mitarbeiters Paul Ehlers können wir ergänzend hinzufügen, daß die musikalisch mächtig emporstrebende schwäbische Residenz „danach trachtet, das Symphoniehaus für sich zu gewinnen". Auch hier wieder ist in *Max Schillings* der Führer entstanden, der „weit zu schauen" vermochte. Phantastische Pläne, den Tempel etwa auf einsamer Höhe der Rheinlande zu erbauen, wurden natürlich fallen gelassen und andere Bewerberinnen unter den Städten konnten wegen ihrer mangelnden Naturreize nicht in Betracht kommen. Stuttgarts wundervolle Lage mit den H ö h e n um die Stadt, war dagegen für den Plan wie von vornherein bestimmt. Und die musikalischen Bedingungen sind hier ebenfalls gegeben. Unser Hoforchester wäre die Kerntruppe für die Festaufführungen, die dann noch durch Künstler ersten Ranges verstärkt werden würde. Für die große Idee hat sich auch der wahrhaft kunstliebende König von Württemberg erwärmt, der das Protektorat über den Verein Deutsches Symphoniehaus übernehmen würde; Männer wie der fortschrittliche Generalintendant *v. Putlitz* treten mit Energie dafür ein. Auch in leitenden städtischen und einflußreichen Privatkreisen soll viel Stimmung für den Bau bestehen, so daß Stuttgart hoffen darf, das Deutsche Symphoniehaus auf einer seiner Höhen begrüßen zu können



Erläuterungen zu Klavierabenden.

Von Prof. Dr. C. FUCHS (Danzig).

(Fortsetzung.)

Schubert-Abend.

Impromptu G dur op. 90 No. 3. (6 Min.) Der oberflächliche Titel führt leicht irre über das Stück. Es ist der Tondichter des Ave Maria, des „Allmacht"-Liedes, der sich hier in einem frommen Gesange ausspricht — die Begleitungsfigur ist nicht ein leichtes rauschendes Wellenspiel, sondern nur die verborgene Blutwelle des inbrünstig bewegten Herzens. Vers 1: Ein stiller Dankeshymnus an die gütige Gottheit. Vers 2: Die ernste bange Frage: Bist du all der Güte auch wert? Tröstende Antwort, und die Stimme Gottes, im tiefsten Herzen sprechend (Melodie in Baß). Vers 3: Plötzliche Erschütterung bei der Vorstellung vom Leid und Weh des Daseins — wer wird all die Flut der Tränen stillen? Und wieder himmlischer Trost, wie aus lichtem Aether sich verkündend und jene Stimme des tiefsten Gedankens. Endlich Rückkehr zu der Grundstimmung im Anfang.

Klavierstück Es dur. (10 Min.) Mit diesem bescheiden nichtssagenden Titel ist hier ein Tongedicht von echt altwienerischer (man möchte sagen vorbeethovenischer) Herzlichkeit und traulicher Romantik bezeichnet, die auch der Gedankentiefe nicht entbehrt und sich als musikalische Verwandtschaftserscheinung zu der phantastisch-gemütlichen Poesie des zeitgenössischen Volksdichters Raimund zu erkennen gibt, wie sie in dem heute noch gegebenen Märchenstück „Der Verschwender" auftritt. — Ein stilles Restglück, ein Glück im Winkel, von treuen Händen bereitet, wird mit schmeichelnder Ueberredung der Seele vorgeführt. Dann taucht die Erinnerung an die dunkeln Gewalten auf, die jenen umgarnten, der solches Glück verschmähte und sich in den brausenden Strudel des Lebens stürzte. Wir hören diese Gewalten ihn umstricken, nach dem Fliehenden greifen, ihn in ihren Abgrund hinabziehen. Wieder erscheint das Bild des Friedens. Dann greift die Erinnerung weiter zurück auf jenen Tag, da die Fee, die Begleiterin seines Lebens, in wehendem Gewande ihm erschienen, warnend und dem sich Weigernden alle düstere Tiefe des Unglücks weissagend — wehe, daß sie recht behalten! Endlich hat sie ihn mit sanfter Hand, nachdem alle und alles ihm untreu geworden, zu jenem Restglück geführt, das er nun genießt, nach einem verschwendeten Leben, zufrieden, „daß Freunde schonend seiner sich erfreuen".

Sonate A dur op. 120 (16 Min.), geschrieben 1817, also in Schuberts zwanzigstem Lebensjahr. Man denke bei dem Wort Sonate hier nicht an Beethovensche Größe des Entwurfes noch an strenge Konsequenz in der Durchführung von Themen. Hier ist alles Idyll, freundliche Erzählung, wohliges Empfinden, spielende Heiterkeit. Das Elegische wird im Andante gestreift, nur in dem kurzen Modulationsteil des ersten Satzes macht sich einmal eine bald wieder verschwindende ernstere Erregung bemerkbar. Der Aufbau besteht hier fast nur in der Wiederholung der Satzgruppen in gleicher oder einer nahen anderen Tonart. Es ist eben nur der freundliche, trauliche Schubert, den wir hier antreffen. — „Er sitzt am Bach und schnitzt sich eine Pfeif' aus Rohr Und spielt den Kindern schöne Tänz' und Lieder vor."

Moments musicals, kleine musikalische Genrebildchen. *No. 1 C dur,* der Wald zur frischen Morgenstunde. Die Vögel zwitschern, die scheuen Rehlein lauschen hervor, die Fülle der grünen Wipfel wiegt sich auf den alten Stämmen in werdender Wärme des Sonnenscheins. *No. 6 As dur,* das traute Heim unterm Laubdach, als stille Zuflucht wonnig empfunden, doch mit der Rückschau auf so manches Weh, das auch durch diese Räume zog. *No. 3 f moll,* das bekannte Zigeunertänzchen. Die Kleinen machen den Alten den Czardas nach, die Knaben heimlich wild, einmal tauchen auch die Mädchen auf, lustig dreinschauend, sie tanzen im Mondenschein auf einem heimlichen Fleckchen im Walde.

Andante sostenuto (cis moll) und *Allegro vivace con delicatezza* (Scherzo) aus der nachgelassenen Sonate in B dur. (8 und 5 Min.) Der Meister hat selbst von denjenigen seiner Kompositionen gesprochen, die nur aus seinen Schmerzen geboren seien, und wahrlich, sein Leben war an Schmerzen so reich, daß nur seine siegreich heitere Natur ihnen standhalten und solche Werke hervorbringen konnte, wie die vorige Sonate, aus deren Melodien nur die Freude am Leben spricht. Die B dur-Sonate gehört aber, auch wo es nicht so scheint, zu den schmerzgeborenen.

(Andante.) Langsam, gleichmäßigen Ganges tragen sie das früh erblaßte Weib hinaus mit dem weißen Rosenkranz im Haar; in trauriger Eintönigkeit klingt von der Dorfkirche das Sterbeglöckchen herüber. In herbem Weh schreiten sie dahin; in ihrer Brust schreit es auf, doch löst es sich im Tau der Tränen. Und weiter geht der Trauerzug, wieder empört sich das Weh, und tiefer umdüstert senkt sich ihr Blick zur Erde, in deren stummen Schoß sie die Geliebte senken sollen. Nun ertönt zu vollerem, wohltuendem Glockengeläut Trostgesang wie von Männerstimmen, den die leidende Seele aufnimmt, und so tönt der Wechselgesang längere Zeit tröstlich und getröstet weiter, bis die ernste Grabesstätte sichtbar wird. In leisem Schreck entsteht eine Stille. Nun wiederholt sich gesteigert schmerzlich die erste Szene. Bald wird die Scholle dumpfen Schalles auf den Sarg rollen, und aller Trost des lichten Himmels über den Trauernden ist nötig, um sie zu stärken. Endlich reicht dem schlimmsten Wehe doch süßer wehmütiger Friede die Hand. Milder fließt die Zähre, da der Priester zum letzten Abschied segnend die Hände über die Schlafende breitet — *requiescat in pace.*

(Scherzo.) Die Dur-Tonart und die Tanzbewegung des Scherzo dürfen nicht als Ausdruck irgend welchen Vergnügens mißverstanden werden. Die schwebende Gestalt der Verstorbenen erscheint dem Gatten im Traum, ihr bleicher Mund flüstert: Sei guten Muts, alles geht vorüber, das Schicksal treibt sein Spiel, nimm es leicht! Denke nicht, es sei eine Schuld dabei. Alles ist unschuldig, was geschieht. Gern zwar sehe ich Deinen Schmerz um mich, denn ich meinte es treu, allein „das Leben — es ist ein Tand und wird so durchgetandelt". Auf des Schlafenden Angesicht liegt düsterer Schmerz(Mollsatz), kaum von einem Lächeln unterbrochen; er wendet sein Haupt unruhig in den Kissen, auf seiner Stirn brütet der Kummer. Aber er hört wieder ihr heimlich freundliches Zureden, und sie scheidet endlich entschwebend, während ihre Mienen friedlich sagen: auch dies wird vergessen!

Wanderer-Fantasie op. 15 C dur. (23 Min.) *Allegro con fuoco ma non troppo, Adagio, Presto, Allegro,* jeder Satz bis zum letzten in den nächsten übergehend.

Diese Fantasie, im Jahre 1820 geschrieben, ist nach des Biographen Niggli Urteil das Bedeutungsvollste, was Schubert für Klavier geschrieben hat; ein Urteil, dem ich mich gern anschließe, indem ich jedoch die herrliche, lebensfrische Sonate op. 53 in D dur hinzunehme. Den Titel „Wanderer-Fantasie" verdankt das Werk zunächst dem Umstande, daß der Komponist für das Adagio zum Thema die Stelle aus seinem Liede „Der Wanderer" wählte, welche zu den Worten ertönt: „Die Sonne dünkt mich hier so kalt, die Blüte welk, das Leben alt, Und was sie reden, leerer Schall; Ich bin ein Fremdling überall." Auch hier sind es die eigenen Schmerzen, denen er Töne lieh, denn ein fremder Beruf (der des Volksschullehrers) hielt ihn lange gefangen, und als Tondichter blieb er lange unverstanden. Aber auch der Sieg seiner unverwüstlichen Natur kommt in dieser Fantasie zum Ausdruck und verleiht der Vorstellung vom Wanderer zuletzt jene göttliche Großartigkeit, welche sie in der deutschen Göttersage im Bilde des Wotan und der Joten (Riesen) besitzt, von dem

selbst Wagners Wotan als Wanderer nur ein schwacher Abglanz ist. Als Schauplatz der Handlung sozusagen ist in den schnellen Sätzen auch leicht das Gebirge zu erkennen, von dem in dem berühmten Liede der Wanderer herkommt, das Gebirge mit seinen Hemmnissen, die kraftvoll überwunden, mit seinen Gipfeln, die kühn erklommen werden müssen, ob auch Stürme und Gewitter tosen, ob die Brust auch keucht und das Blut heiß zu den Schläfen wallt. In der Höhe grüßen den Wanderer wie zum Lohn blumige Wiesen und lachende Seen, über deren lichten Wassern er den Gesang ihrer Najaden zu hören meint, und wer wäre mit ihnen vertrauter gewesen als unser Schubert! Im Adagio wechselt die schwermütige Wandererweise in Moll mit tröstenden Gesängen in Dur, wieder wie von freundlichen Wasserjungfrauen, doch behält zuletzt die düstere Klage die Oberhand, und die rauschenden Klänge sagen uns von dieser Wanderschaft: „Es dampft das Tal, es braust das Meer." Blitze leuchten zuckend, Regenschleier sinken hernieder und über den wallenden Wassern erhebt sich der Klagegesang. Endlich wird es in der Tiefe etwas licht, und sofort ist auch der fröhliche Entschluß zu Kampf und Sieg wieder geboren, das Presto stürmt herein, verschärft mit dieser Formel ♪ ♩ | ♩. den daktylischen Wanderer-Rhythmus, den der erste Satz mit Verdoppelung des Tempos aus dem Wandererliede in der Form ♫ ♩ aufgenommen hat. Auch der vierte Satz wiederholt diesen Rhythmus als Bestandteil seines Themas; hier besonders ist es das Bild des rüstig siegreichen Gottes, das uns deutlich entgegentritt. Im ersten Satz ist bemerkenswert, wie im Eingangsteil auf die Ahnung von künftigen Stürmen im selben Rhythmus freundlich in E dur gleichsam eine Bitte erklingt: Wandere nicht, klopfenden Herzen vorgebracht. Es gelingt ihr auch, die Entschlußkraft auf kurze Zeit einzuschläfern (Liszt hat es zuerst gefühlt), aber sofort erfolgt ein fröhliches Sichaufraffen, das alle Bedenken niederschlägt, und der Kampf beginnt. Die erste Wanderung endigt freilich doch mit dem Gefühl, daß alles um den Wanderer her fremd ist. Später (Presto und Allegro) wird auch dies freudig überwunden.

Ich spiele die Lisztsche Version, welche das Werk, ohne irgend seinen Geist anzutasten, dem modernen Klavier anpaßt und es dadurch erst wieder mit ganzer Wirkung spielbar macht, also rettet. Fast waren die beständigen Akkordbrechungen schon auf den alten Klavieren vor achtzig Jahren undurchführbar, denn Schubert selbst sprang mitten im letzten Satz von seinem Vortrage auf und schrie den verwunderten Hörern zu: Das Zeug mag der Teufel spielen!
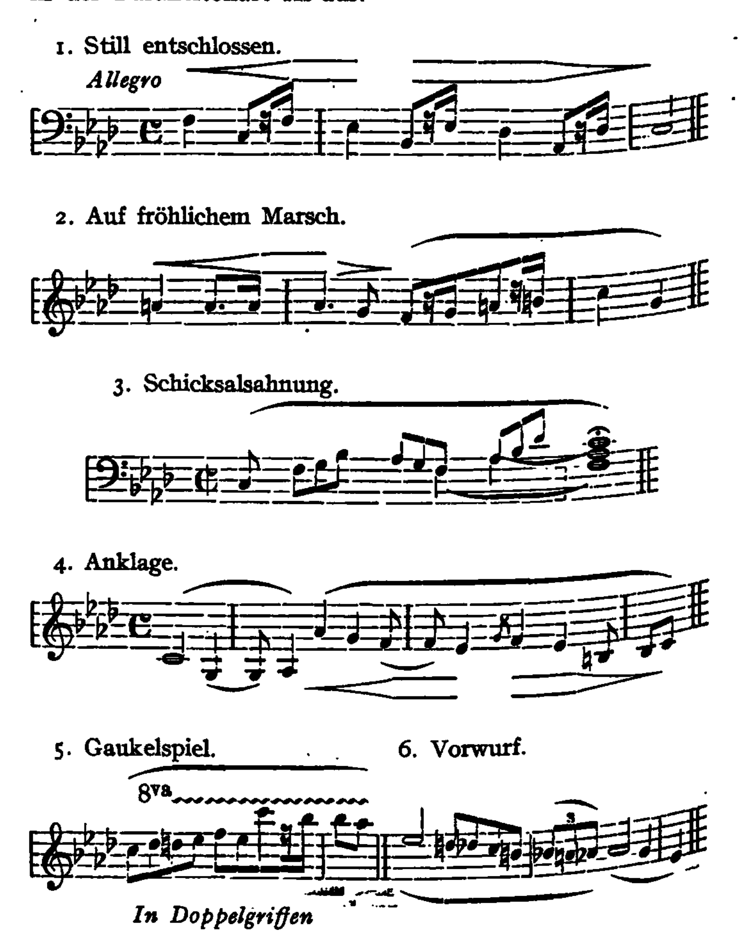
Chopin-Abend.

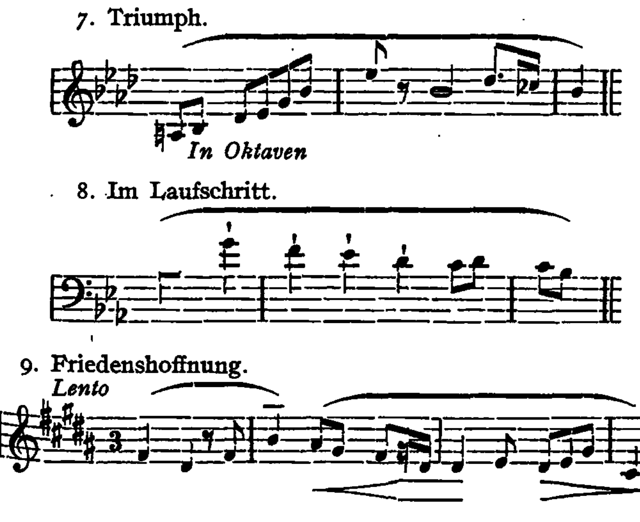
1. *Ballade A dur op. 47.* Die Gesamtstimmung ist die eines Frühlings- und Freudenfestes: eine anmutig freundliche Melodie tritt im Anfange anspruchslos auf, um am Schluß in voller Pracht fortissimo wiederzukehren. Aber in aller Freude der bis zum Aufjauchzen erregten Volksmenge ist etwas wie eine Spannung, wie die Pausen verraten, von denen die folgenden Melodien durchsetzt sind, wie wenn das Volk seine Freude mit List und unter Umständen mit Gewalt im Aufstand verteidigen müsse. Einer harmlosen Episode (in laufenden Sechzehntelfiguren) tritt nach Wiederkehr jener gespannten Melodie eine in der Tiefe düster erregte, mit eben jener Bewegung entgegen, die bald in Wildheit hoch aufflammend jene Melodie aufnimmt; dann ergreift der Baß, während Hornrufe sich einmischen, die flutende Bewegung, in der der Groll sich allmählich beruhigt — endlich triumphiert für diesmal die Freude.

2. *Scherzo op. 39.* Cis moll. Hier ist die Sprache des Klaviers um den eindringlichsten Ausdruck des Gefühls von Haß und drohendem Rachebedürfnis bereichert. — Diesem gegenüber steht in scharfem Gegensatz ein Gemälde wie von einem Paradiese tiefster Zufriedenheit, das von duftigen Wolkenschleiern durchwallt ist. Ein Innensatz in diesem Mittelsatz stellt auch dies in Frage und sieht die Freude schon fliehen, doch kehrt sie wieder. Neue Verstimmung verdüstert die Vision — wie kreischende Sturmvögel schießen die Rufe des Hasses gegen den Freudenstörer, Freudenräuber empor und die Sprache der Rache ertönt von neuem — die Vision des Paradieses der Zufriedenheit wiederholt sich —, an den fröhlichen Abschluß knüpft sich wieder die grollende Frage, die Verdüsterung, und das Ende ist der ersehnte Triumph der Rache.

3. *Vier Etüden.* Chopins Etüden sind die höhere Potenz derer von J. B. Cramer, den Chopin sehr verehrte als den, der entscheidend die Etüde zum Tongedicht, zum Charakterstück erhoben hatte, bei dem der Hörer den technischen Zweck nicht spüren, der Spieler die Technik in den Dienst des Ausdruckes stellen lernen soll. Op. 25 No. 8 f moll: Der Abendwind in der Trauerweide flüsternd. (Pianostudie.) Op. 10 No. 2 c moll: Niederstürzender Bergstrom, in der Schlucht drunten weiter grollend und schäumend, und der scheltende Dämon des Gebirges. Op. 10 No. 6: Tiefste, untröstlich nagende Melancholie im kranken Herzen mit dem Neid auf die Toten. (Die Dur-Melodie im Mittelsatz paßt nicht nur genau auf die Worte: „Wie sie so sanft ruhn, alle die Seligen", sondern klingt auch deutlich wie eine Reminiszenz an die deutsche Weise in Finks Hausschatz No. 949. Ob Chopin sie gekannt hat?) Op. 10 No. 5: Hell jubilierende Lebenslust durchweg. Die rechte Hand spielt ausschließlich auf den schwarzen Tasten — wer hätte außer Chopin es bei dieser Beschränkung zu so genialer Ungezwungenheit der Erfindung gebracht?

4. *Fantasie f moll op. 44.* Für dieses umfangreiche Werk des Programmes beschränke ich mich aus Rücksichten der Zeit und des Raumes auf die Angabe der Motive, aus denen es aufgebaut und entsponnen ist, mit Bezeichnungen, gleichsam Kapitelüberschriften. Der Biograph Chopins, Niecks, den seine Nüchternheit sonst auszeichnet, hat an jedem seiner Werke etwas zu nörgeln; diesem allein reicht er die Palme der Vollkommenheit. Es schließt übrigens in der Paralleltonart As dur.





5. *Drei Nocturnes.* 1. Das allbekannte in Es dur, vom Liebesfrühling voll träumerischen Entzückens. 2. Op. 15 III in g moll, ungewöhnlich dramatisch angelegt — tiefe Bangigkeit der Seele, schmerzlich gesteigert bis zur Verzweiflung. Da hört der Hinausfliehende wie von der Orgel aus einer Kirche heraus ertönend Klänge von kühlem, tröstendem Ernst einherwallen — er betritt den heiligen Raum, hört den Priester, eben entläßt der die Menge, die sich bekreuzigt (die Sprache der Töne gibt den Rhythmus dieser Gebärde fast untrüglich wieder) und die Stirn zur Erde beugt. Mit ihr segnet sich der Gequälte, beruhigt. 3. Op. 48 I zu den Nocturnes größter Dimension gehörend. Hier kommt nicht mehr nur das individuelle, sondern in ihm das nationale (polnische) Empfinden zum Ausdruck. Es ist der Stolz des Unglücks, der hier aus den Tönen spricht, wie aus Miene und Haltung der Gattin Hermanns, die gefangen, aber verachtend vor dem Imperator auf dem berühmten Bilde von Piloty vor dem Wagen des siegreichen Feldherrn in Rom einzieht. Tiefste Zuversicht auf künftige Erlösung spricht darauf in feierlich klaren (Dur-)Akkorden wie von Orgel und Harfe: in ihre Wiederholung mischt sich freilich die zitternde empörte Erregung der Gegenwart, die sich auch in die Wiederkehr der ersten (Moll-)Melodie fortsetzt.

6. *Drei Préludes* aus op. 28. 1. F dur No. 28 — irgendeine Erscheinung in der Luft, die in immer höhere Regionen emporrückt, bis sie dem Auge entschwindet; im letzten Augenblick sich wieder senkend, zerfließt sie schon. Des dur No. 15: Der friedlich blühende Garten eines Klosters, in den hernach die Mönche einziehen, das Begräbnis eines Bruders mit düsterem Gesange begleitend. (Nach Liszt. Chopin wohnte auf Majorka in einem Kloster.) F moll: Mit grimmiger Faust an die Pforte des Schicksals schlagend und mephistophelisch fluchend, wie Chopin nie wieder geflucht hat und keiner vor ihm.

7. In den folgenden drei Stücken spricht wieder, wie in dem c moll-Nocturn, die Empfindung des Polen, der um sein Vaterland trauert und mit dem Aufstand sympathisiert. —

a) *Polonaise c moll* op. 40 No. 2 — wieder jener verachtende Stolz des Unglücks, aber mit der Hand bald nach dem Dolche fahrend, heiß aufwallend, und mit entzückendem Zukunftstraum in der erregten Brust. Die Trauer kehrt wieder wie zuvor, erst leise, verschlossen, klagend, dann (dieselbe Melodie) laut anklagend, scheltend, wie zu Anfang.

b) *Trauermarsch* aus der Sonate op. 35. Wieder nicht Privattrauer, sondern nationaler Trauerzug unter schwerem Glockengeläut. Der etwas hyperelegische Charakter des Mittelsatzes gehört zum polnischen Wesen. (Er wird durch mißverstehenden Vortrag aber stets stark trivialisiert.)

c) *Die Aufruhr-Polonaise* (op. 44 fis moll), wie ich sie nennen möchte.

Chopin hat unter seinem Fenster in Paris die Julirevolution toben gesehen und jene ganze Zeit mit durchlebt. Eine persönliche Sympathie mit dem Aufstande braucht dieses musikalische Gemälde an sich nicht auszudrücken, indes die Mazurka, die mitten in den Aufruhrszenen wie eine Vision nationaler Wiedergeburt und Beglückung erscheint, läßt annehmen, daß er die Hoffnung seiner Landsleute auf den Aufstand teilte, der in Rußland später scheiterte.

Auf eine vulkanische Einleitung folgt eine stolze, drohende, trotzig-pathetische Melodie in dreifacher Steigerung mit zwei (achttaktigen) Zwischensätzen, die die Steigerung mitmachen; alles von dem schütternden, straffen Polonaisen-Rhythmus begleitet. In den aufsteigenden Oktavenreihen der Zwischensätze ist es, als flögen die roten Fackeln in die Paläste der Herrschenden. Dann eine neue Straßenszene: die große Sturmglocke, immer den einen Ton anschlagend, erschallt, die Volksmassen wogen, Pulverdampfwolken schweben — wieder werden die Fackeln geschleudert, wieder ertönt und stärker die Sturmglocke und Flintengeknatter. Dann wird es still und eine Mazurka erscheint als nationale Vision. In der Tiefe erwacht wieder der Groll, die Einleitung und die Trotzmelodie im zweiten und dritten Glied der ersten Steigerung kehren wieder, ein Epilog schließt mit nachklingendem Murren und drohend aufgerecktem Arm. Die streng gegliederte Form und herrschende Symmetrie des Werkes erhebt es über eine bloß naturalistische Bedeutung.

Chopins Bedeutung ist noch immer bei weitem unterschätzt. Ist er doch in den Konzertsälen schon zu vier Fünfteln vergessen! (Fortsetzung folgt.)
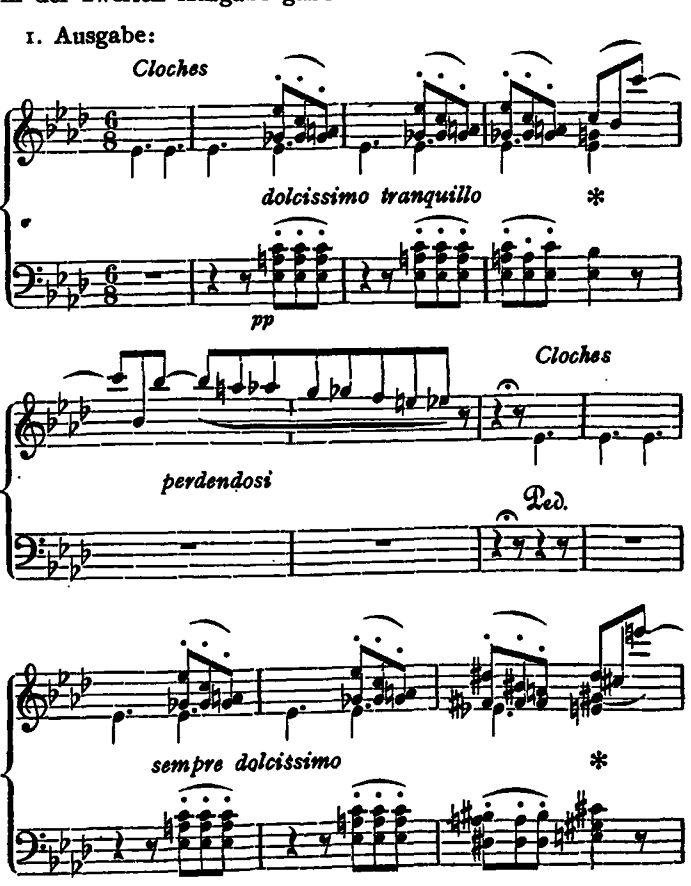
Das „Album d'un voyageur“ und „La première année de pélerinage“ („La Suisse“) von Franz Liszt.

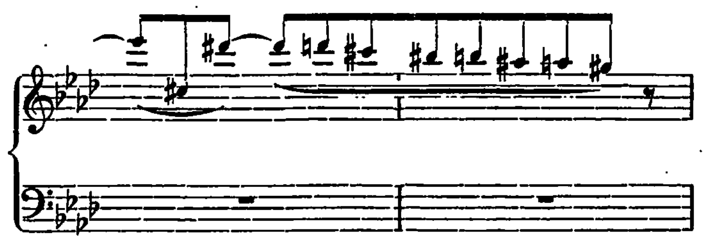
Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)

Die erste Ausgabe hat ein zweites Glockenthema, welches in der zweiten Ausgabe ganz fehlt.
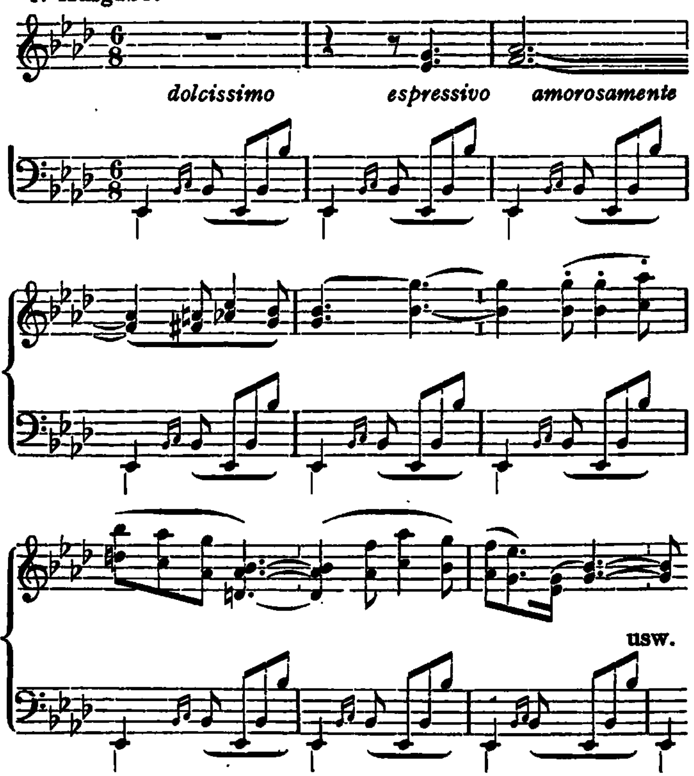
1. Ausgabe:
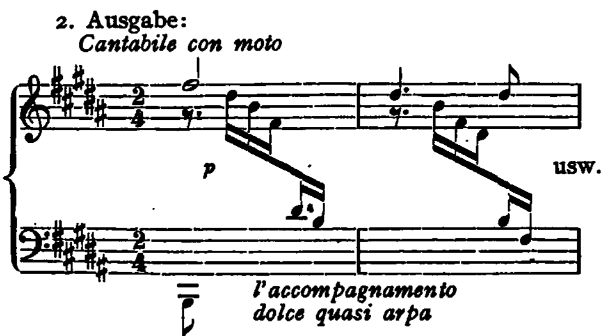




Das zweite Hauptthema der ersten Ausgabe lautete so:

1. Ausgabe:



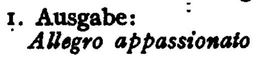
An Stelle dieses Themas setzte Liszt in der zweiten Ausgabe das Thema:
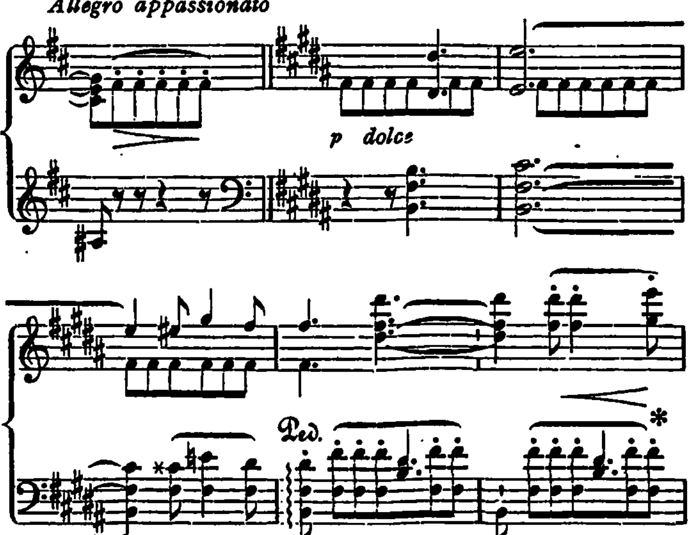
2. Ausgabe:



Da die erste Ausgabe der Cloches de Géneve im Musikalienhandel nicht mehr zu haben ist, zeige ich einige entzückende Stellen der ersten Ausgabe in folgenden Beispielen:

1. Ausgabe:



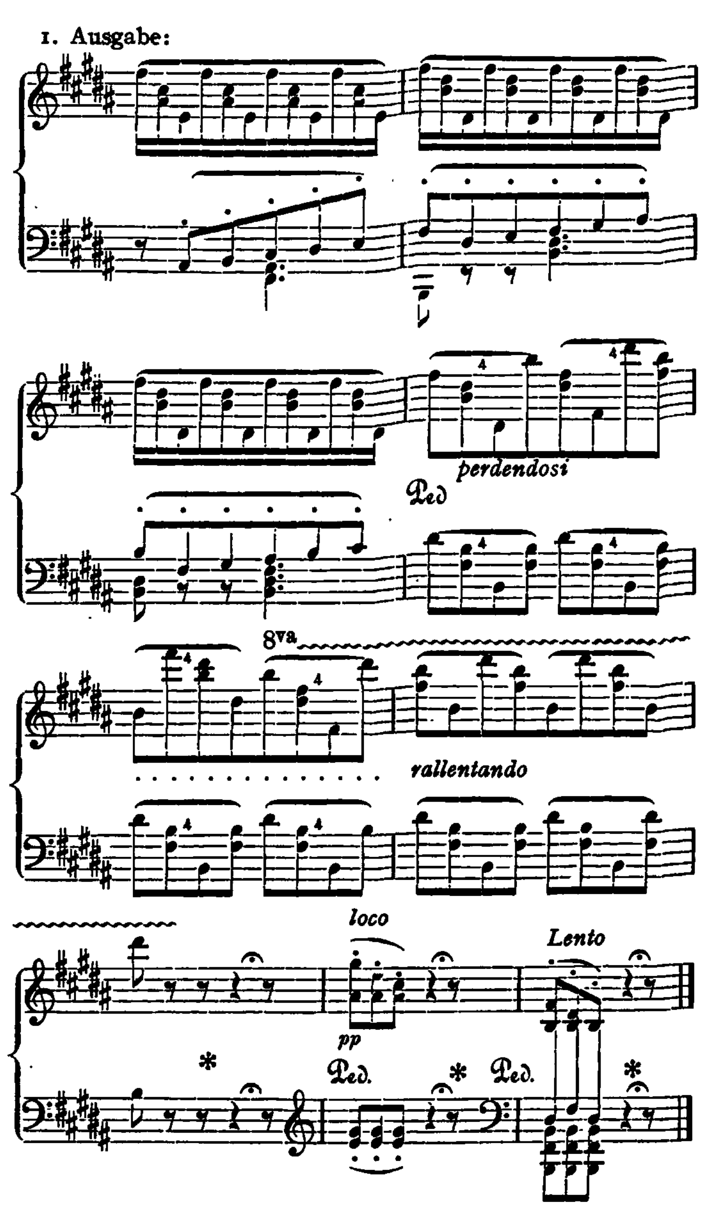


1. Ausgabe:

sempre leggierissimo

1. Ausgabe:

come prima



Man vergleiche mit diesem Schluß das Ende der jetzigen Ausgabe, das ganz anders lautet. Der verklärte Schluß der ersten Ausgabe hat etwas Ergreifendes. Dieses Hinaufsteigen in die höchsten Regionen von H dur scheint uns wie ein Hineinschweben zum Himmel. Nochmals ertönt das erste Glockenthema (Dreiklänge)! (Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

Karl Schuricht.

GELEGENTLICH einer biographischen Skizze Arthur Bodanzkys wurde in der „Neuen Musik-Zeitung" hervorgehoben, daß die Mehrzahl bedeutender Dirigenten der Neuzeit Oesterreicher von Geburt seien. Um so erfreulicher, wenn auch immer wieder rein deutsche große Talente auf diesem Gebiete der Kunst emporblühen, die deutschen Idealismus, deutsche Innigkeit des Empfindens in all ihr Wirken tragen. Ein solches bedeutendes Talent, das noch weiterhin von sich reden machen wird, möchten wir heute beleuchten.

Bekanntlich fiel, als vor zwei Wintern der Rühlsche Gesangverein zu Frankfurt a. M. als Nachfolger von Siegfried Ochs, dem zu viel künstlerische Verpflichtungen auf den Schultern lasteten, einen neuen Dirigenten suchte, die Wahl unter 139 Bewerbern auf Karl Schuricht, bis dahin Musikdirektor in Goslar. Seitdem haben die Aufführungen des Rühlschen Vereins ständig eine ungeminderte Anziehungskraft ausgeübt, die Konzerte tragen ein nicht nur vornehmes, sondern geradezu mustergültiges Gepräge, der junge Dirigent verstand es, die straffste Disziplin aufrechtzuerhalten. Auch aus sämtlichen Nachbarstädten strömt das Publikum den Rühlschen Konzerten zu, die durchweg ausverkaufte Häuser zeigen. Außer klassischen Werken (Missa solemnis, Schöpfung, Bach-Kantaten usw.) brachte Schuricht vollendete Auf-

führungen von Regers 100. Psalm, Kinderkreuzzug (Pierné), „Vita Nuova“ von Wolf-Ferrari, Seadrift von Delius usw., kürzlich die Taubmannsche Messe.

Jetzt, da *Wiesbaden* sich gratulieren darf, in Schuricht einen außergewöhnlich tüchtigen ersten Kurkapellmeister, mit dem Titel: städtischer Musikdirektor, gewonnen zu haben, mag es von allgemeinem Interesse sein, einen kurzen Rückblick auf den Werdegang des Künstlers zu tun, der sich auch in Wiesbaden schon die größten Sympathien erworben.

Karl Schuricht, 1880 zu Danzig als einziger Sohn eines Organisten und Orgelbauers geboren, — der Vater verunglückte kurz vor der Geburt des ersten Kindes beim Transport einer Orgel auf der Ostsee, im Bemühen, einen Gefährten aus den Wellen zu retten, — hatte eine einsame, entbehrungsvolle Jugend. Mehr als von sonstigen Kinderspielen war sein Sinnen von frühesten Jahren an durch Musik angezogen und erfüllt, der er leidenschaftlich zustrebte, wo immer er ihrer teilhaftig werden konnte. Sein ganzes Sehnen richtete sich darauf, nach Absolvierung der Gymnasialbildung sich ausschließlich dem Musikstudium widmen zu dürfen. Schon während der Gymnasialzeit entstanden zwei originell erfundene Opern Schurichts, die er aber bescheiden als Erstlingsversuche auf diesem Gebiete zurückhielt, obwohl sie von urteilsfähigen Musikern als starke Talentproben erkannt wurden.

Die Wiesbadener Künstler Kapellmeister Gerhard, Hofkapellmeister Prof. Mannstädt, Kgl. Musikdirektor Prof. Otto Dorn und der gleich letzterem als feinsinniger Komponist bekannte Böhme Edmund Uhl wurden Schurichts erste Führer auf dem eingeschlagenen Pfad zu ernsten Musikzielen, so daß der kaum Zwanzigjährige schon einen Kapellmeister-Volontärposten am Mainzer Stadttheater erhielt. — 1902 vervollkommnete und erweiterte Schuricht seine Kompositionsstudien bei Heinrich van Eyken in Berlin (gest. Aug. 1908, Bild und Biographie erschien damals in der Neuen Musik-Zeitung). Zugleich wurde Schuricht in seinem emsigen Vorwärtsstreben durch Prof. E. Rudorff und Franz v. Mendelssohn gleichfalls sehr gefördert, die ihm ein vierjähriges Stipendium zusprachen. An dieses schloß sich das Stipendium der Kuczinsky-Stiftung für Komposition. Sämtliche Lehrer waren einig in der Beurteilung und Hochschätzung von Schurichts ungewöhnlicher Begabung. — Welch eminente Auffassungskraft der Künstler besitzt, erhellt das Beispiel: er las beim Studium jede Partitur aufmerksam durch, um sie dann Stück um Stück ohne Irrtum aus dem Gedächtnis von Anfang bis zu Ende nachzuschreiben und sie auf diese Art beim Dirigieren vollkommen frei zu beherrschen. Es sind das vielleicht manche bedeutende Dirigenten imstande, keiner kann es aber gewissenhafter und zuverlässiger tun, keiner mit tieferem seelischem Aufgehen in dem jeweils wiederzugebenden Werk, als Karl Schuricht.



KARL SCHURICHT.
Phot. Paul Schäfer, Wiesbaden.

Henri Marteau und Max Reger besonders waren es, die ihm in freundschaftlichster Weise die Wege zu ebnen suchten, indem sie seinen künstlerischen Wert früh erkannten. Auch der ebenso ideal denkende wie handelnde Dichter Fritz Lienhard schenkte dem so viel jüngeren Tonkünstler, der zu manchen Gedichten und Dramen Lienhards warmempfundene Musik schrieb, seine in Leid und Freud teilnehmend-fördernde Freundschaft; — all dies sei nur flüchtig erwähnt, um das auf reinster idealer Basis, dabei aber sich in ganz entschiedenen Linien bewegende Wesen Schurichts etwas zu kennzeichnen.

Von 1906 ab wirkte Schuricht als Dirigent am Philharmonischen Orchester zu Dortmund (vertretungsweise), am Kurorchester zu Kreuznach (mit H. Sauer alternierend) und zu Goslar als Leiter der Oratorien- und Männerchorkonzerte — überall mit gleich starkem Erfolg.

An verschiedenen Orten hatten Schurichts erste Orchesterwerke: „Herbstmusik“, „Nordische Fantasie“ bereits glänzende Aufnahme gefunden. Sehr dankbare Konzertstücke sind seine Präludien und eine Klaviersonate, sowie eine Anzahl von Liedern (Dreililienverlag, Berlin): modern, gedankenreich und ursprünglich in der Erfindung; viele seiner reizvollsten Tondichtungen harren noch der Herausgabe. Hoffentlich läßt die Dirigententätigkeit (auch für nächsten Winter wird der Rühlsche Verein, ebenso wie die Wiesbadener Zyklus- und Symphoniekonzerte unter seiner Leitung stehen) dem Künstler noch genügend Zeit innerer Sammlung für eigenes Schaffen, dann wird man seinen zukünftigen Werken mit vieler Erwartung entgegenzuschauen berechtigt sein; — er wird uns jedenfalls Gediegenes bringen, denn Schuricht bewegt sich niemals auf der Heerstraße des Alltäglichen.

Die Symphoniekonzerte, die Schuricht bereits diesen Winter probeweise im Wiesbadener Kurhaus dirigierte, haben es bewiesen, daß unter seiner feurigen Leitung unsere vortrefflich bewährte Kurkapelle sich in gleichem Maße hinreißend inspirieren läßt, wie unter jedem der allernamhaftesten Gastdirigenten. Man sieht demnach in Wiesbaden einer in Gehalt und Ausführung ganz besonders wertvollen neuen Konzert-Aera entgegen. Um das Publikum würdig auf das Hören großer Tonschöpfungen vorzubereiten, hat Kapellmeister Schuricht seit vorigen Winter hier Vortragszyklen veranstaltet, die das Wesen der Symphonie, von den Klassikern bis auf die Neuzeit, sowie Einzelwerke von Brahms, Reger, Strauß (Domestica) usw. in Wort und Ausführung an zwei Flügeln behandeln. Auch damit hat er sich bereits eine treue und dankbare musikalische Gemeinde hier geschaffen, da er sich als Redner und Pianist nicht weniger fesselnd zeigte, wie am Dirigentenpult. **Tony Canstatt.**

* * *

Wilhelm Herold.

IN den beiden vergangenen Jahren hat unser deutsches Opernpublikum wiederholt die Bekanntschaft eines ausländischen Künstlers gemacht, der zweifelsohne zu den apartesten Erscheinungen im Reiche musikalisch-dramatischer Kunst zu zählen ist: der dänische Kammersänger und Heldentenor *Wilhelm Herold* ist auch gegenwärtig wiederum auf einer großen Tournee durch Deutschland begriffen und wohin immer er kommen mag, erntet dieser hochinteressante und in seiner Eigenart geradezu einzige Sänger und Darsteller rückhaltlose Bewunderung und stürmischen Beifall. Das Charakteristikum für Herolds Kunst ist das völlige Vermeiden jeder konventionellen Operntradition. Vielmehr erhebt und adelt er seine Kunst dadurch, daß er unter Verzicht auf leere Aeußerlichkeit sich einzig und allein die Wahrheit, Reinheit und Unmittelbarkeit des gesanglich-dramatischen Ausdrucks zum Ziel und Prinzip gemacht hat. Nicht mit Unrecht hat man ihn daher als den „Kainz der Oper“ bezeichnet, als einen Wahlverwandten des genialen Wiener Hofburgschauspielers, der nur zu früh ins Grab gesunken ist. Wie bei Kainz bewundern wir auch an Herold die eminente Gabe lebendiger dramatischer Gestaltung, den Eindruck des Selbsterlebten und Selbstempfundenen, den seine Darbietungen auf uns hervorrufen und die uns ihn so ganz anders, auf einem weit höheren Piedestal stehend erscheinen lassen, wie die Opernsänger gewöhnlicher Observanz. Nicht in der Menge der Partien, nicht in der Eigenschaft eines Repertoiresängers erblickt Herold sein Heil. Seine starke Individualität kann vielmehr nur darin Befriedigung finden, eine beschränkte Anzahl von Rollen auf das peinlichste zu studieren und auszuarbeiten, jedes Detail psychologisch scharf zu begründen und der von ihm dargestellten Gestalt den lebendigen Odem seiner eigenen starken und originellen Persönlichkeit einzuhauchen. Mag auch manches in seinen Leistungen auf den ersten Moment fremdartig oder übertrieben anmuten — stets bleibt er doch der große Menschen-

kenner und Menschendarsteller, dessen zielbewußtes Streben und nur auf die Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks gerichtetes Schaffen mit Bewunderung und Hochachtung erfüllen muß. Bei Herold gehen Gesang und Darstellung völlig ineinander über; sie bilden ein unauflösliches Ganze und erzeugen so den Eindruck vollkommener künstlerischer Harmonie. Somit kann bei ihm auch nicht ein Unterschied gemacht werden zwischen Gesang und Darstellung. Er ist eben der ideale Repräsentant des musikalisch-dramatischen Stiles. Besonders glücklich liegen ihm die Aufgaben veristischer Kunst, Partien, wie Pedro, Canio, Turriddu, José usw. Aber auch Der Evangelimann, Cavaradossé, Fra Diavolo, Rhadames, ja selbst Lohengrin sind Glanzleistungen Herolds. Das Postulat Richard Wagners bezüglich seines Tannhäuser, daß er stets in allem „voll und ganz" erscheinen müsse — bei Herold „wird's Ereignis".

Kaiser Wilhelm II. war es, der Herold zuerst nach Deutschland berief. Er hatte ihn in einem Hofkonzert zu Kopenhagen gehört und war von des Künstlers Darbietungen derartig entzückt, daß er ihn zu einem Gastspiel an der Berliner Hofoper einlud. Von hier ab datiert des Sängers wachsende Beliebtheit in Deutschland. Nur wenige größere Bühnen gibt es, an denen er nicht Einkehr gehalten und das Publikum in helles Entzücken versetzt hätte.

Nebenbei bemerkt, ist Herold auch ein Bildhauer von ganz ungewöhnlich großer Begabung. Seine Plastiken und Skulpturen haben allerorten Aufsehen erregt, so noch jüngst in dem Kunstsalon von Keller und Reiner in Berlin.

Schließlich noch ein paar biographische Notizen über Herold. Er stammt von der dänischen Insel Bornholm. Ursprünglich betrieb er juristische Studien, sah sich aber infolge widriger Verhältnisse später gezwungen, den Lehrerberuf zu ergreifen. Aber stärker noch war seine Liebe zum Gesang und dies veranlaßte ihn gar bald, die Karriere eines Opernsängers zu beschreiten. Er sollte dies nicht zu bereuen haben, denn der Erfolg heftete sich an seine Fersen und heute ist Herold ein an Geld und Ehren reicher Mann.

Carlos Droste.

Uraufführung des „Barbier von Sevilla".

DIE genannte Oper ist unstreitig das Werk eines Genies, eines großen Melodiezauberers, das auch heute noch in erster Jugendfrische und sieghafter Schönheit prangt. *Schumann* bezeichnet die immer erheiternd wirkende, geistreiche Musik als die beste, die Rossini je gemacht hat; jedenfalls wird sie ihr hundertjähriges Jubiläum (1916) erleben, denn nach *H. v. Bülow* haben wir in ihr einen unverwelklichen, selbst seinen vollen Duft bewahrenden Blumenstrauß, einen Champagnerrausch ohne lendemain. Dies Urteil gilt noch mehr vom Original, denn in der deutschen Uebersetzung drückt der Konsonantenballast unserer Muttersprache die leichten Notenköpfchen über Gebühr nieder. Der „Schwan von Pesaro" verträgt eine Uebertragung so wenig wie z. B. H. Heine in das Italienische oder Französische, der Zauber geht verloren, die Melodien werden schwerfällig und gleichen Blumen im Wasserglase. Unbegreiflich erscheint heute die Tatsache, daß dies klare, leicht verständliche Werk mit dem buntscheckigen Libretto und der unterhaltenden, spannenden Handlung nicht sofort festen Fuß fassen konnte, ja daß es einen vollständigen, regelrechten Durchfall erlebte. Die heitere Geschichte wird wahrscheinlich manchen Leser der „N. M.-Z." nach dem wissenschaftlichen, schweren Stoff belustigen.

Gino Honaldi, ein in seinem Vaterlande bekannter Musikkritiker, erzählt in seinem Werke „Le prime rappresentazioni celebri" (Milano, Fr. Treves, 5 lire) die Uraufführungen berühmter italienischer, deutscher und französischer Opern; diejenige der obengenannten möge eine Probe des lesenswerten Buches bilden.

Die politischen Verhältnisse des Jahres 1813 zwangen Rossini zu unfreiwilliger Muße, er komponierte für Rom das Melodram „Torvaldo e Dorliska", da „San Carlo" in Neapel abgebrannt war. Dem Direktor des Argentina-Theaters versprach er eine Oper; da ihm die Zensur des Textes wegen aber Schwierigkeiten machte, mußte er auf einen zurückgreifen, der schon als Drama gebilligt war: so verfiel er auf das bekannte französische Lustspiel, das allerdings schon Paisiello vertont hatte. Dieser Umstand erschien dem Auftraggeber gerade günstig, weil das neue Werk die Neugierde reizte, der Vergleich zwei Parteien, musikalische Welfen und Waiblinger, auf den Kampfplatz rief und Rossini den Paisiello jedenfalls in Schatten stellen würde.

Als der Komponist diesem alten, auf seinen Lorbeeren ausruhenden Direktor des Konservatoriums von Neapel sein Vorhaben mitteilte, erwiderte er ihm, daß der junge Nebenbuhler dem alten Stoff jedenfalls neue Anmut verliehe, daß er ihn und alle Bühnen zu dem neuen Meisterwerke also jetzt schon beglückwünsche.

Rossini beachtete den Sarkasmus des schlauen Diplomaten nicht und nahm folgenden Vertrag an: „Der Komponist muß sein Werk dirigieren, auch den Proben mit den Sängern und dem Orchester beiwohnen, solange dies nach Ansicht des Direktors nötig ist; endlich muß er die drei ersten aufeinanderfolgenden Vorstellungen am Cembalo leiten für ein Honorar von 400 Skudi, die nach der dritten Vorstellung ausgezahlt werden." (Ein Skudo, ein Silber- oder Goldtaler, war, nebenbei bemerkt, dem Werte nach in den einzelnen Staaten verschieden, in Toskana z. B. ungefähr 5 Lire.)

Der Tondichter machte sich sofort ans Werk, die Wohnung teilte er mit dem Tenoristen Garcia und dem talentvollen Baßbuffo Zamboni in der Weise, daß jeder ein Zimmer für sich hatte, der Salon mit einem Klavier aber allen dreien gemeinsam war. Rossini wurde jetzt ein ganz anderer Mensch, er ging nicht mehr aus, sprach mit niemand und ließ sich nicht einmal von den beiden Freunden stören: so vertieft war er in die Arbeit. Während einer ganzen Woche blieb er in seiner Stube oder ging bald raschen, bald schleppenden Schrittes durch das gemeinsame Empfangszimmer und schlug mitunter einige Akkorde auf dem Klavier an. Er aß wenig und hastig, ruhte nur drei oder vier Stunden, schrieb aber nichts auf; über das sonderbare Gebaren befragt, teilte er den Genossen mit, daß er die Oper jetzt fertig im Kopfe habe und sie nur aufzuschreiben brauche.

Eines Morgens, nach langem und tiefem Schlummer, ließ er die Abschreiber des Theaters kommen, setzte sich, von ihnen umgeben, an einen großen, runden Tisch in der Mitte des Zimmers und schrieb fast ohne jede Verbesserung mit unglaublicher Schnelligkeit die Partitur nieder, von deren einzelnen, losen Blättern die Hilfskräfte sofort die Orchester- und Singstimmen auszogen. War ein Stück fertig, wurde es im Theater probiert. In der Eile überschlug der Komponist zwei Nummern, die Serenade des Grafen Almaviva in der Introduktion, unter dem Fenster der Rosine, und die Arie des Don Bartholo im zweiten Akt: „Es fehlt ein Blatt!"

Als man ihn darauf aufmerksam machte, rief er den Tenoristen Garcia und sagte ihm: „Ich habe jetzt genug von der Geschichte, wenn du die Romanze haben willst, so schreib dir selber eine." Der Freund folgte der Aufforderung, und die Nummer geriet nach allgemeinem Urteil so gut, daß sie dem Werk für immer einverleibt blieb.

Betreffs der Arie des Don Bartholo wandte sich der Tondichter an Romassi mit der gleichen Bitte, endlich willigte er ebenfalls ein und brachte andern Tags die instrumentierte Arie; Rossini sah sie gar nicht an, sondern wollte sie erst im Theater hören. Der genannte Buffo Zamboni endlich schrieb



WILHELM HEROLD als José.
(Alex. Vincents Kunstverlag, Kopenhagen.)

die Rezitative. Schon acht Tage nach der Vollendung wurde die Oper mit folgender Anpreisung angekündigt:

„Das Lustspiel von Beaumarchaise ‚Der Barbier von Sevilla' ist von Rossini vertont worden, um das Publikum von der Achtung und Verehrung zu überzeugen, die er gegen Paisiello hegt, der den Stoff früher bearbeitete; um keinen leichtsinnigen Wettkampf mit dem genannten unsterblichen Meister herauszufordern, verlangte er, daß der Text ganz neu bearbeitet, auch die eine oder andere Szene mit neuen Nummern, die dem modernen Geschmack entsprechen, hinzugefügt würde. Außerdem sieht das Textbuch Chöre vor, die vom heutigen Publikum der musikalischen Wirkung halber verlangt werden. Man möge also den Tondichter entschuldigen, wenn er solch tiefgreifende Aenderungen an dem französischen Lustspiel vornahm."

Bisher wurde der 5. Februar 1816 als Tag der Uraufführung angenommen, im Tagebuch des Fürsten A. Chigi findet sich jedoch unter dem 21. Februar folgende Bemerkung: „Gestern erlitt die neue komische Oper ‚Der Barbier von Sevilla' von Rossini im Theater Argentina eine vollständige Niederlage." Das Datum muß demnach berichtigt werden. Rossini hatte den erwähnten Brief von Paisiello allen Freunden zu geflissentlicher Weiterverbreitung gegeben. Kaum wurde die Absicht des vierundzwanzigjährigen Komponisten bekannt, so verdächtigten seine Feinde die Handlungsweise auf jedwede Art; auch die Unbeliebtheit des Textdichters *Sterlini* beeinflußte das Publikum ungünstig. Paisiello schürte kräftig mit, wie ein Brief an einen Freund in Rom beweist, worin der alte Herr empfiehlt, nichts zu vernachlässigen, damit der Durchfall vollkommen werde. Endlich brachten die äußeren Umstände das Maß zum Ueberlaufen.

Rossini erschien in einem neuen, nußfarbenen Frack mit goldenen Knöpfen, der ihm viel zu eng war und sofort die Heiterkeit der Gegner erregte; die Freunde, von dem schwachen Erfolg seiner letzten Werke wenig ermutigt, zeigten nur geringen Eifer, dieses neueste über Wasser zu halten. Die Ouvertüre erregte dumpfes Murren, das Vorzeichen nahen Sturmes; unvorsichtigerweise hatte Rossini dem Tenoristen Garcia, um der Serenade ein spanisches Lokalkolorit zu geben, erlaubt, sie mit der Gitarre zu begleiten. In der Bestürzung hatte dieser aber vergessen, das Instrument zu stimmen, er mußte sich also setzen, um das Versäumnis nachzuholen; als auch noch zu allem Unglück eine Saite riß, die ersetzt werden mußte, kannte die Heiterkeit des Publikums keine Grenzen. Rossini rief dem ersten Cellisten zu, den Gesang pizzicato zu begleiten, wurde bei dem Lärm aber nicht verstanden.

Das Auftreten Figaros zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und bewirkte Ruhe, als aber Zamboni mit einer neuen Gitarre nochmals erschien, begann der Lärm von neuem, Rossini beruhigte das Publikum wieder, die Jugend der Giorgi-Righetti, die Schönheit ihrer Stimme, die Anmut des Vortrags und ihre Gunst bei den Römern verschafften ihr nach der Cavatine der Rosine: „Una voce poco fa", die der Komponist seiner Oper „Elisabeth von England" entnommen hatte, einen dreimaligen Hervorruf, so daß die Freunde wieder Mut faßten. Dieser Hoffnungsstrahl leuchtete jedoch nur einen Augenblick. Als dann Basilio eintrat, strauchelte er über einen Nagel und schlug mit der Nase auf den Tisch, so daß sie blutete, und er seine Verleumdungsarie sang, indem er sich mit dem Taschentuche fortwährend das Blut abwischte. Anstatt die Hörer mitleidig zu stimmen, wurden sie während des Gesanges immer unwilliger und störten stärker. So gelangte man bis zum Anfang des Finale, als ein Zuschauer mit Stentorstimme rief: „Das ist die traurige Begleitung von Don Pollione!" Heute ist der Sinn der Worte unverständlich, damals reizten sie zum Lachen. Man denke sich die Wirkung an dieser Stelle, beim Eintritt des als Soldat verkleideten Grafen in die Wohnung Bartholos. Die Niederlage wurde vollständig, als ein Kater auf der Bühne erschien und fürchterlich zu miaulen anfing; nach einem Fußtritt von Zamboni verschwand er zwar in den Kulissen, aber nur um von der anderen Seite gleich darauf wieder zu erscheinen und ängstlich nach einem geeigneten Ausgang zu suchen. Der Tumult wurde so arg, daß der Vorhang fallen mußte.

Der zweite Akt hatte kein besseres Los, nach viertelstündigem Höllenlärm, der die Stimmen übertönte, verließen die Sänger die Bühne, indes die Zuschauer wie unsinnig weiter wüteten. Nur einer klatschte fortwährend Beifall, nämlich Rossini, und zwar um so lebhafter, je blödsinniger sich das Publikum gebärdete. Als der Sturm den Gipfelpunkt erreichte kletterte er auf einen Stuhl, gab den Künstlern laut seine vollste Befriedigung kund und verließ das Orchester erst, nachdem der letzte Musiker verschwunden war. Dann ging er so ruhig und gleichgültig aus dem Theater, als ob es sich um die Oper eines anderen gehandelt hätte. Frau Giorgi, die Herren Garcia, Zamboni und Botticelli eilten, nachdem sie sich in der Garderobe rasch umgezogen hatten, in seine Wohnung, um ihm Trost zu spenden; er hatte aber, wie die Giorgi schreibt, Trost nicht mehr nötig, denn er — lag schon im tiefsten Schlaf. **Ernst Stier.**

Berthold Auerbach und die Musik.

Ein Blatt der Erinnerung an den 100. Geburtstag.

Von ARNOLD KOEPPEN.

„Ich weiß nicht zu leben, ohne zu arbeiten!"

So schreibt der schon schwerkranke Auerbach kurz vor seinem Tode dem geliebten Freunde — und während der Körper der Auflösung unaufhaltsam entgegeneilt, arbeitet der Geist noch rastlos weiter und schmiedet neue Pläne für die Zukunft. Woher kam dem unermüdlichen Manne seine ungeheure Arbeitskraft und unbesiegbare Geistesfrische? Vor allen Dingen daher, daß ihm zwei Quellen flossen, aus denen er zu seiner Erfrischung schöpfen konnte, wenn die Kräfte zu erlahmen drohten, wenn die Arbeit den Ueberfleißigen mürbe gemacht hatte und die Feder der müden Hand entfallen wollte.

Die eine der beiden Quellen floß ihm reichlicher: die Natur. Mochte das Schicksal ihn zum Großstädter werden lassen, auf die glatten Parketts der Höfe führen, ihn auf die Rednerbühne vor eine nach Tausenden zählende Zuhörerschar stellen, nie konnte es das innige Band zerreißen, das das Nordstetter Dorfkind an den Wald mit seiner singenden Vogelschar, an die Berge und Täler, die er alljährlich wandernd durchschritt, gefesselt hielt. Selten hat wohl ein Wanderer dem Gezwitscher der gefiederten Sänger mit innigerer Freude und größerem Verständnis gelauscht, als der Erzähler der Schwarzwälder Dorfgeschichten. Der Anblick eines Sonnenaufgangs von der Höhe aus ist sein herrlichster Gottesdienst.

Und neugestärkt von den edlen Genüssen, wie sie die Natur seinen für alles Schöne offenen Augen in verschwenderischem Maße bot, zog er dann wieder heim in den Trubel der Großstadt und an den Arbeitstisch.

Die zweite der Belebung seiner Schaffenskraft allerdings nicht so stetig fließende Quelle war die Musik. Sie selbst in keiner Weise ausübend, hatte er doch dafür ein so fein empfindendes Ohr und ein so empfängliches Gemüt, daß selbst die herrlichsten Dichtungen nie ein derartiges Gefühl des Gehobenseins, des Dahinschwebens eines von aller Erdenlast Befreiten über die Miseren des alltäglichen Lebens in ihm auslöste, als die Musik.

Aber nicht alles nimmt er hier unbedenklich und dankbaren Herzens hin. Was ihm die Natur bietet, ist alles gut und schön, selbst einer Reihe von eintönigen Regentagen weiß er geheime Reize abzugewinnen. Der Kunst gegenüber regt sich aber seine kritische Ader — und wie er selbst als Wortkünstler sich die höchsten und edelsten Ziele steckte, wie er den Beruf des Dichters einzig und allein als den eines machtvollen Erziehers zum Schönen, eines mit gewaltiger Kraft die Menschheit in reine Höhen emporhebenden Titanen ansah, so verlangte er auch von der Schwesterkunst im Reiche der Töne, der er übrigens noch viel mehr Gewalt als dem Worte zuschrieb, daß sie die gleiche hohe Mission zu erfüllen hätte. — Jede Musik, der keine — im idealsten Sinne des Wortes! — erzieherischen und erhebenden Werte innewohnen, verachtet er; darum haßt er die leichtfertige Operette und Offenbach ist ihm ein Greuel.

„Ich habe mich verleiten lassen," sagt Auerbach in den „Tausend Gedanken des Kollaborators", „eines von den frivolen Machwerken Offenbachs zu hören, und tagelang ging mir ein elender Refrain nach, beim Erwachen war er da und heftete sich an mich. Er haftete wie ein Geruch. Was wird aus Menschen, die solches oft und oft hören?"

Wer so bestimmte Anforderungen an die Musik stellte, wer von ihr verlangte, daß sie ihn befreien, erheben, ja nicht etwa verwirren, auf seine Empfindungen drücken sollte, der mußte auch unbedingt unter den Meistern der Musik seine besonderen Lieblinge haben. Und da ist vor allen Dingen als Auerbachs erklärter Liebling Mozart zu nennen.

„Mozarts Melodien und Goethes Worte begleiten mich wunderbarerweise auf allen Wegen und Wendepunkten des Lebens," sagt Auerbach in seinen Briefen an den Freund Jakob, während er sein Sprachrohr, den Kollaborator Rechenmayer in den „Tausend Gedanken" sich folgendermaßen über Mozart äußern läßt: „Mozart ist wie die Natur, ohne Spannung für einen Effekt. In seinen Melodien ist etwas wie nie abständig werdender Wein oder auch wie das ewige heilige Wasser; viele andere schmecken mir wie Punsch, erhitzend, aber auch bald welk, besonders die Modernen. Sie sind mir immer wie Parfüm im Gegensatze zum Blumengeruch."

„Das Wasser," sagt Auerbach, „einfaches Wasser ist das Höchste in der Natur wie in der Kunst. Meyerbeer, der wirklich Großes geschaffen hat, bringt das still Einfache nicht zuwege." Und dann fährt er fort, diesem gegenüber seinen Liebling oder vielmehr seine Lieblinge ins Feld führend: „Mozart (und Schubert) sind Quellen reinen Wassers und darum allezeit erquickend."

Des Geliebten herrlichstes Werk ist ihm die „Zauberflöte". Wunderbare Worte findet er, ihre Schönheit und ihre Wirkung auf sein empfängliches Gemüt zu preisen: „Ich hörte gestern Abend, ich weiß nicht zum wievielten Male, die Zauberflöte. So wenig den Gläubigen ein formuliertes Gebet langweilig und inhaltsleer wird, so wenig mir diese Musik. Und ist das nicht in der That unser Cultus? Ich wenigstens fühle mich dadurch von aller Belastung der Sorgen und Grübeleien und allem Individualleben befreit und schwimme und schwebe im Unendlichen. — Ich war, wie gesagt, wieder aufs neue innerlichst gelabt von dieser Tonwelt aus einem Jenseits der Geschichte, herausgezaubert aus dem Märchenlande des gestaltenlosen reinen Gedankens, wo nur ein Spiel der Allegorien möglich (und darum ist der vielgescholtene Text eine innere Nothwendigkeit); Tamino ist der direkte Gegensatz des Don Juan, dieser die absolute Sinnlichkeit, jener die absolute Idealität, d. h. beide strebend, und nebenher läuft dort Leporello, hier Papageno, das Ueberlebensgroße in der gemeinen Realität und damit naturgemäß komisch wirkend.

Die Musik kann Empfindungsreiche festigen und aufbauen, in die das Wort gar nicht hineingestalten kann, sie kann eben elementarisch sein, bevor die Bildung des Concreten und damit Begrenzten beginnt."

Gleiche Verehrung wie Mozart zollt Berthold Auerbach auch Beethoven. Der Tod Rudolf Kauslers am 28. November 1874 hatte den Dichter, wie schon so oft die Nachricht von eines Freundes Sterben, aufs tiefste erschüttert. „Ich banne mit Gewalt meine Gedanken von dem frischen Grabe Kauslers," bekennt er, aber es gelingt ihm nicht. In der Sturmflut der widerstreitenden Gefühle wird Beethoven sein Befreier und er jubelt: „Gesegnet sei Beethoven! Ich fühle mich wie mit Wohllaut gesättigt, noch heute den ganzen Morgen, ermuthigende und besänftigende Rhythmen umtönen mich und lassen mich den ganzen Wirrwar des Lebens versingen. Ja, ich konnte nicht einsam auf dem Lande bleiben, ich dürstete nach Musik, und gestern Abend habe ich in vortrefflicher Ausführung die C-moll Symphonie gehört, und mir war's und ist's, als hätte ich in Tönen gebadet oder wäre wie ein Vogel in den Tonschwingungen umher geflogen. Ich kenne jede Note dieses Stückes, jedes Einsetzen der Instrumente, Aufnehmen, Abbiegen bestimmter Weisen, und eben dieses Kennen thut so wohl, es ist keinerlei Mühe des Aufnehmens mehr, nur noch Genuß."

Sechs Jahre später hörte er die geliebte C moll abermals: „Nachmittags hörte ich Beethovens C-Moll, das geht auch so wohlig ein, ist so heimisch traut und hebt so frei in den Aether, als flöge man."

Neben dieser Symphonie gehört „Fidelio" zu den Schöpfungen Beethovens, deren Genuß er sich nie, wo die Gelegenheit sich bietet, entgehen läßt. Wie zum Gottesdienste pilgert er andächtigen Sinnes ins Opernhaus, wenn des bewunderten Meisters Werk auf dem Zettel steht.

Doch ein leiser Unterton der Beklemmung mischt sich bei ihm in den Kunstgenuß. Er fühlt die erdrückende Macht des Titanen: „Was bin ich gegen ihn für ein Erdenwurm, da erscheint mir omnia mea so erbärmlich klein!".

Aber er ringt sich durch die ihn anwandelnde Schwäche hindurch, um nachher um so freudigeren Herzens zu bekennen: „Ich habe gestern Beethovens Fidelio gehört, zum zweitenmal in diesem Winter, und ich empfinde es wie eine Glücksgabe, daß ich das in mich aufnehmen darf und endlich in seiner vollen Schönheit erfasse . . . Ich fühle mich wohlathmend auf den Alpenhöhen der Kunst. . . . Man nimmt die Werke der bildenden Kunst und der Tonkunst in sich auf und lebt damit das ewige Leben. Wie die Menschen vor uns, so wird die Menschen nach uns dieser lautere, reine Besitz im Schauen und Hören erquicken."

Von einer ähnlich tiefen Wirkung der Musik auf ihn spricht Auerbach nur noch einmal nach dem Anhören von Händels „Judas Makkabäus" in der Berliner Singakademie (4. Mai 1877).

Dieses stete Herauskehren der Anforderung, die Auerbach an die Musik stellte, daß sie ihn nämlich befreien, erheben sollte, muß uns schon ahnen lassen, daß er Richard Wagner und seinen Kunstschöpfungen bei weitem kühler gegenüberstand. V e r w u n d e r n muß uns aber geradezu — und wir können es uns heutzutage nur aus den Zeitstimmungen jener Tage heraus erklären, wenn wir das in ungewohnter Schärfe ausgesprochene, wegwerfende Urteil des Dichters über den Bayreuther Meister hören.

Daß der Mensch Wagner ihm nicht sympathisch war, hatte wohl vor allen Dingen darin seinen Grund, daß sich Wagner offen als „Judenhasser bekannte und Judenhaß als etwas mit der Bildung Erträgliches proklamierte". Doch hieße es, Auerbachs grundehrliche Natur und unbestechliche Wahrheitsliebe durchaus verkennen, wollte man annehmen, daß derartige, den Dichter persönlich tief verletzende Aussprüche auf sein Urteil über Wagners Kunst von irgendwelchem Einfluß gewesen wären.

Für Auerbach war Wagner ein K o m p o n i s t der Unnatur, genau in dem Maße, in dem Hebbel für ihn ein D i c h t e r der Unnatur war. Beide erscheinen ihm als wesensgleiche Naturen, und im Hinblick auf ihr Schaffen und den dadurch hervorgerufenen Eindruck hält er es für „geschichtlich und psychologisch belehrend, daß ein so stelzenhaftes Phrasentum durch keckes, geniewütiges Aufprotzen sich einmal Geltung verschaffen konnte". Aus dem damaligen Schwinden des Interesses an Hebbel nimmt Auerbach „die beruhigende Belehrung, daß es einst und hoffentlich bald so auch mit Richard Wagner gehen werde. „Man wird es," sagt er ferner, „unfaßlich finden, daß man je auf derartiges halten konnte." Mut und technisches Geschick erkennt er ihm zu, die natürliche Rhythmik einer Melodie fehlt ihm — und das Gesunde, Gerade ist ihm „Larifari! — Immer kolossal!" So fertigt Auerbach den Schöpfer der „Tristan und Isolde" ab. Nun, die Zeit hat ihm gründlich unrecht gegeben. Doch ehrlich und aus Ueberzeugung geboren, war sein Urteil, die Riesengröße mit weitem Blicke zu erfassen, die Proportionen des Gewaltigen zu erkennen, war ihm versagt, ein Fehler, den er ja mit vielen Zeitgenossen teilte und ihm darum um so leichter verziehen sei.

Trotz dieser Schwäche verdient Auerbach, an seinem Erinnerungstage an dieser Stelle genannt zu werden, denn manch schönes, goldenes Wort entfloß seinem Munde über die Musik, die er neidlos der eigenen Kunst voranstellte an Schönheit und Wirkung, zu mancher Stunde dichterischen Schaffens ist die geheimnisvolle Kraft in ihm durch ihre holden Klänge angeregt worden und hat Früchte von unvergänglichem Werte in ihm gezeitigt. Das weiß er — und darum bekennt er:

„Was die Blume auf der Erde und für das Auge, das ist die Musik in der Luft und für das Ohr; das blüht und duftet, das klingt und tönt, ist nur schön, nur ein Wunder und trägt keine Frucht, die sich fassen läßt."

Aus den Berliner Konzerten.

Es geht einem recht merkwürdig mit dem Berliner Musikleben: Blickt man auf einige Wochen zurück, so glaubt man fast, daß furchtbar viel Wichtiges vorgefallen ist; nimmt man sich aber später erst einmal so etwas wie eine Vierteljahrsübersicht vor, so sieht man viel mehr Lücken, an deren Stelle etwas Interessantes stehen könnte, als positive Resultate. Und wenn man schließlich am Ende einer ganzen, sechsmonatigen Wintersaison ein Fazit zieht, dann ist man ganz entsetzt über das geringe Plus, was gemacht worden ist. Dabei hat es doch andauernd so ausgesehen, wie wenn eine außerordentliche Dividende verteilt werden könnte!

Nun, ich will nicht zu pessimistisch sein. Was dieser Winter bisher gebracht hat, ist zweifellos ein tüchtiges Teil mehr als das Säcklein voll, das seine letzten Vorgänger zu dem Häuflein des Beachtenswerten herangeschleppt. Mit Freude darf man konstatieren, daß eigentlich kein Grund mehr vorhanden ist, sich über die Vernachlässigung der Modernen zu beklagen. Wir haben ein stattlich Maß voll Novitäten ausgeschüttet bekommen, jedenfalls so viel, daß ein einziger Mann sie gar nicht alle anhören konnte, weil die Aufführung vieler davon zeitlich zusammenfiel. Richard Strauß, Oskar Fried und Hausegger haben ihren Anhängern in prächtiger, zum Teil großartiger Ausführung gar manches Werk näher gebracht, das bisher mit passiver Resistenz abgelehnt worden ist. Auch Nikisch hat sich einige Male zu einer Nachlese unter den von den drei anderen übriggelassenen Schätzen entschlossen. Die Kammermusikvereinigungen haben fast in jedem Konzert eine Novität gebracht und in den Solistenkonzerten mit und ohne Orchester, sowie den Liederabenden ging es fast nie ohne etwas Neues ab. Das bedeutet nicht nur einen Fortschritt, sondern auch eine kluge Ausnutzung der Situation durch die Konzertveranstalter. Die hatten nämlich gemerkt, daß die Presse ihren Konzertbesuch nach dem Vorhandensein von Neuigkeiten reguliert. — Wenn das so weiter geht, wird sich womöglich ein empfindlicher Mangel an Novitäten bemerkbar machen. (!!) — Mein Liebchen, was willst du noch mehr?! — Na, ich will diese Aussicht jetzt nicht noch weiter ausmalen; es könnte Leser geben, denen dabei die Produktionskraft in die Finger und ins Tintenfaß schießt.

Doch noch eine deutliche Erscheinung dieser Saison sei erwähnt, nämlich die offen zum Ausdruck kommende Enttäuschung sehr vieler Debütanten und auch bekannter Künstler darüber, daß sie manchmal auch nicht ein einziges Referat über ihr Konzert bekommen haben. Und das Kritikenkriegen ist doch der Zweck der Uebung des Konzertgebens in Berlin. — Der Grund ist einfach darin zu suchen, daß außer dem „Tageblatt", der „Vossischen Zeitung" und dem „Lokalanzeiger", in denen sämtliche Konzerte regel-

mäßig annonciert werden, keine andere Zeitung sich den Luxus leisten kann, genügend Kritiker zu halten, um die sechs bis acht am Abend stattfindenden Konzerte besuchen zu lassen. Die bösen Zeiten, wo der Berliner Musikreferent an einem Abend in drei bis vier Konzerte gehen mußte, sind vorbei. Er besucht heute höchstens zwei. Da nun diese Tatsache dazu führt, daß die Konzertgeber das Lotteriespiel um einige Kritiken auf die Dauer weder sehr amüsant noch gewinnbringend finden, so scheint hier ganz von selbst eine Barriere zu erstehen, über die das sinnlose Berliner Konzertwettrennen nicht mehr hinwegsetzen kann. Unberatbar jedoch, wie nun einmal die Debütanten sind, wird „der Betrieb" zu Nutz und Frommen der Konzertdirektionen noch eine Weile weitergehen. Aber der Anfang vom Ende zeigt sich unverkennbar.

In den Symphonieabenden der „Königl. Kapelle" kam als erste große Tat eine immens eindrucksvolle, durchdringende Aufführung der Dante-Symphonie durch *Richard Strauß*. Am 30. Oktober, also kurz nach dem Liszt-Fest in Heidelberg, von dem her vielleicht noch ein rechter Kämpferdrang für den Meister in Straußens Gliedern stecken geblieben war. Im nächsten Konzert gab es Bachs viertes Brandenburgisches Konzert in der modernisierten Fassung von Philipp Wolfrum, und, mit vielem Beifall aufgenommen *Max Schillings'* Vorspiel zum zweiten Akt „Ingwelde". Der vierte Abend brachte *Gustav Mahlers* dritte Symphonie mit Altsolo und Knabenchor. Da war der große Tote nahe! Der Eindruck des mächtigen Werkes wird ein gut Teil zum Bahnbrechen für die Kunst Mahlers beitragen. Gar mancher ging von dem Konzert in tiefer Trauer über den viel zu frühen Tod dieses edlen Idealisten und Meisters nach Hause. Im sechsten Konzert bescherte uns Strauß die schon für vorigen Winter versprochen gewesene „Natur-Symphonie" von *Siegmund v. Hausegger*. Auch hier arbeitet ein Edler mit dem Wollen eines hohen Künstlertums für das Große, Erhabene und vom Kleinlichen Freie. Wie entsetzlich müssen die Qualen Hauseggers gewesen sein, als sich in seinem Inneren das Große, in der Natur Erschaute und angesichts der Gebirgsnatur Gedachte zum Ausdruck, zur Form und zum verständlichen Klang durchrang! Ein solches Gären, wie es der Entstehung dieser Symphonie vorangegangen sein muß, ist sicherlich eines ewigen Kunstwerkes würdig. Warten wir ab, wie die Zeit darüber entscheidet. Mein persönlicher Eindruck war der, daß ich außer im ersten und stückweise im zweiten Teil den Bau, der da errichtet wurde, die Persönlichkeit Hauseggers verschlingen sah, wie wenn ein in der Gefangenschaft aufwachsendes Raubtier eines Tages seinen Herren überfällt und sich dann in schwer zu bändigender Wildheit austobt. Selbstverständlich gibt es in dem Werk viel Sublimes und den Menschen tief Ergreifendes Besonders im ersten Satz wird man gelegentlich mit wirklicher Empfindungsgewalt empor- und wieder herabgerissen. Der Komponist zwingt uns, mit ihm zu leiden; das ist sein gutes Recht, und wer immer nur „Freude" an der Musik haben will, wer nicht bereit ist, die Schmerzen eines Schaffenden zu teilen, der weiß noch nicht, wozu die Kunst überhaupt da ist. Den letzten Satz muß ich, so leid es mir tut, ablehnen. Vielleicht habe ich ihn nicht richtig verstanden. Aber dem steht gegenüber, daß er mir formell und thematisch beinahe ganz klar geworden ist. Goethes „Proömion", das den Text stellt, ist sicherlich ein gewaltiges Gedicht, und man kann es sich auch als grandioses Chordenken. Aber so, wie Hausegger es behandelt hat, ist für mein Gefühl die Größe hauptsächlich durch ungeheuerlich angespannte Klangkraft dargestellt, während der philosophische Gedankengang nur zu derartig kompliziertesten, kontrapunktischen Verschlingungen verleitet hat, daß man glaubt, dem Chaos gegenüber zu stehen. Der energische Beifall eines Teils des Publikums wurde heftig befehdet. Immerhin konnte sich Hausegger zweimal zeigen. —



Das Richard-Wagner-Denkmal in Cleveland.
Errichtet von seinen deutschen Landsleuten. (Text siehe S. 267.)

Unter den Konzerten *Oskar Frieds* ragt ganz besonders eines hervor, dessen Programm ausschließlich Werken von *Ferruccio Busoni* gewidmet war. Da stand am Anfang die große „Fantasia contrappuntistica", jenes in letzter Zeit vielfach besprochene riesige Fugengebilde, das als Versuch einer Vollendung von J. S. Bachs liegen gebliebener „Kunst der Fuge" gelten soll. Das Ganze umfaßt vier Fugen, von denen jede ein Thema mehr enthält als die vorangegangene. Zwei Fugen hat Bach noch abschließen können, über der dritten, einer Tripelfuge, in der zum ersten Male der Name Bach in Noten umgesetzt worden ist, starb er. Man weiß, daß er noch eine abschließende Quadrupelfuge geplant hatte, aber das vierte Thema war nicht zu finden. Schließlich entdeckte der in Chicago lebende geniale Theoretiker Bernhard Ziehn, daß hierfür nur das Thema der ersten Fuge des Gesamtwerkes in Frage kommen konnte, und damit war die Möglichkeit zur Ausführung gegeben. Daß gerade Busoni diese Arbeit unternehmen durfte, wird wohl niemand bezweifeln, der dieses Meisters intime Kenntnis Bachs begriffen hat. Die Lösung, die er gefunden, ist sicherlich gediegen genug, um das Unternehmen zu rechtfertigen. Busoni sagt selbst, daß er glaubt, im Geiste Bachs gehandelt zu haben, wenn er mit den modernsten Mitteln zu Werke gegangen ist. Und auch in formaler Hinsicht darf man ihm zugestehen, keinen Mißgriff gemacht zu haben. Er hat das Werk nach folgendem Plan aufgebaut: Vorspiel unter Verwendung des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'"; Fugen I, II, III; Intermezzi in Form von Variationen über die drei Fugenthemen; Quadrupelfuge; Postludium über den Eingangschoral. Ursprünglich war diese Arbeit als Klavierwerk gefaßt, aber es stellte sich heraus, daß es selbst seinem Schöpfer zu schwierig war — und das will doch etwas heißen! — darum hat der Organist des Thomas-Orchesters, *W. Middelschulte*, eine Orgelbearbeitung gemacht, die als offizielle Ausführung gelten soll. Zudem wurde der Dirigent des gleichen Orchesters, *F. Stock*, von dem Werk so stark angeregt, daß er eine Orchesterbearbeitung machte, die Busonis Sanktion gefunden hat, und in dieser haben wir die Fantasie in Berlin zu hören bekommen. Außer dem hier bereits besprochenen großen Busonischen Klavierkonzert mit Schlußchor führte Fried noch eine Berceuse für kleines Orchester auf. In diesem ungemein intimen Stückchen gibt Busoni sozusagen die Quintessenz seiner gegenwärtigen Anschauungen über die Möglichkeit der Harmonisierung. Es sieht aus wie vollkommene Anarchie der Stimmen untereinander, aber es ist doch System darin, und zwar liegt dieses in der mit peinlichster Genauigkeit abgemessenen Instrumentation, die durch leichtes Ueberdecken und feinfühliges Exponieren von Dissonanzen Klänge von ganz frappanter Neuheit und Wirkung hervorbringt, Klänge, die aus einer anderen Welt zu kommen scheinen, die fremd sind und doch befreundlich. Das kaum acht Minuten dauernde Stückchen trug den Erfolg des Abends davon. Fried war ganz auf der Höhe. Er steckte mit seiner ganzen Künstlerschaft und seiner prächtigen Energie tief in seiner Aufgabe drin und führte ein Stück nach dem anderen zu unbezweifelbarem Erfolg.

In *Hauseggers* Konzerten kam in erster Linie der jüngere deutsche Nachwuchs zu Worte. Die prächtige Elastizität und die faszinierende Persönlichkeit dieses sieghaften Dirigenten haben den Konzerten schnell eine weithin wirkungsvolle Stellung im Berliner Musikleben gegeben. Wer als Solist bei Hausegger aufgetreten ist, gilt nicht weniger legitimiert für große Engagements wie die Solisten der Philharmonischen Konzerte. — Auch der Besuch hat im Laufe dieses Winters wieder in erfreulichem Umfang zugenommen, so daß die Konzerte fast aus ihren Einnahmen existieren können, was in Berlin schon etwas sehr Wunderbares ist. Unter den Novitäten erwiesen sich als besonders beachtenswert *Walter Braunfels'* knappes, kräftiges Klavierkonzert, das er selbst mit

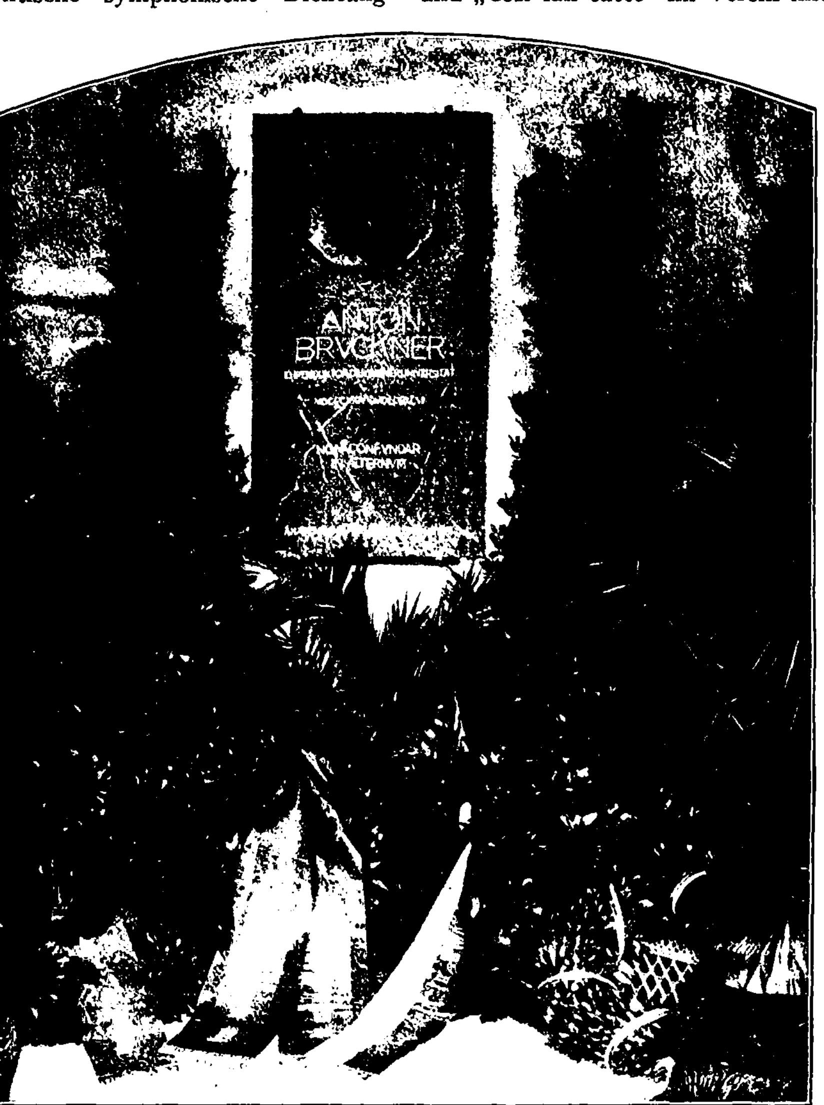
famoser Pianistik vortrug; *Ernst Boehes* „Tragische Ouvertüre“, ein Werk, in dem der Komponist der Odysseus-Fahrten sich deutlich weiterentwickelt zeigte; *Hermann Bischoffs* freundliche d moll-Symphonie, die auf Grund ihrer schlichten, vornehmen und allgemein verständlichen Sprache einen guten Erfolg davontrug; *Frederik Delius'* lebensvolle, glänzend instrumentierte und faszinierend durchgeführte „Tanz-Rhapsodie“; *Max Regers* „Lustspiel-Ouvertüre“, die unter Hausegger übrigens infolge einer Tempomäßigung einen weit besseren Eindruck hinterließ als unter der Leitung von Nikisch, der sich streng an die übereilige Metronombezeichnung hielt, in der die dichte Kontrapunktik unmöglich klar herauskommen kann. Als Solisten traten u. a. auf: *Henri Marteau*, das *Russische Trio* (mit Beethovens Tripelkonzert), *Hermine d'Albert*, die mit vier Orchesterliedern von Richard Strauß exzellierte, und schließlich *Walter Lampe*, von dem wir eine saubere, gründlich musikalische und stark durchgeistigte Reproduktion des Beethovenschen Es dur-Konzerts zu hören bekamen. Die Aufführung der Dante-Symphonie im ersten, dem Andenken Liszts geweihten Konzert, wird niemand Hausegger vergessen können, der dabei gewesen ist. Er schien die ganze Dante-Dichtung aus sich heraus neu gebären zu müssen, so intensiv war er von dem Stoff und der Musik durchdrungen.

Bei *Arthur Nikisch* ging es weit weniger aufregend her. Auch er huldigte den Manen Mahlers und Liszts in seiner auf elegante Schönheit hin gerichteten Art. Seine Anregung der Zuhörer zu sinnlichem Schwelgen ist freilich stark, und obwohl man sie doch nun schon recht lange kennt, scheint niemand ihrer überdrüssig zu werden. Den Musiker fesselt immer aufs neue die ganz persönliche Dirigiertechnik, die mit der kleinsten Bewegung des Taktstockes oder mit einem aufleuchtenden Blick Wunderdinge des Klanges aus dem Orchester hervorzaubern kann. Nur wird man nie mit fortgerissen, nie aus dem Konzertsaal hinausgehoben. Man weiß immer: Du sitzt in der Philharmonie, und vor dir beschwört Nikisch Musik. Bisher haben wir hier diesen Winter eigentlich nur fünf bedeutungsvollere Novitäten bekommen, nämlich außer der bereits angeführten Ouvertüre von Reger *Sibelius'* politische symphonische Dichtung „Finlandia“, ein Revolutionsstück düstrer, packender und auch wieder geradezu aufpeitschender Art, eine Fantasie für Violine von *Suk* (mit grandiosem Können gespielt von *Flesch*), in der es gute Momente, aber auch manche Länge gab, und das Violinkonzert von *Elgar* (*Ysaye* bot damit eine seiner würdigen Meisterleistungen), das viel Wüste und als Oase eine eigenartig begleitete Kadenz enthält, und dann noch eine Hamlet-Ouvertüre von *Tanéjew*, nach deren Anhören man sich entschieden für das „Nichtsein“ ausspricht. Der Besuch der Konzerte dürfte den Veranstaltern die üblichen großen Portemonnaiefreuden bereitet haben. *Siegfried Ochs* und sein Chor haben wieder große Genüsse gespendet. Eine Aufführung von Händels „Judas Makkabäus“ war der äußerliche Glanzpunkt der Saison; der innere Mensch aber betete bei der nächsten Aufführung die „Hohe Messe“ des heiligen Johann Sebastian mit. Das war ein Abend, wo man wieder einmal vergaß, daß es auch noch andere Dinge gibt, als der Musik zu lauschen. Die „Singakademie“ soll in ihrer „Mittelstandspolitik“ fleißig fortfahren, ohne „Blockgelüste“ nach rechts oder links. Ich bin nicht dort gewesen. Nur zur Liszt-Feier wurde ich geladen, und da ich mir erlaubte, zu bemerken, daß die verehrliche Orgel der unbefleckbaren Singakademie miserabel gestimmt habe, so hat man den Vorlauten offenbar auf die schwarze Liste gesetzt, auf der er sich — das sage ich dem Vorstand ins Ohr — außerordentlich wohl befindet. Meinen verehrten Lesern aber teile ich mit, daß nicht nur mir dieses Los widerfahren ist, sondern gelegentlich auch noch anderen Kollegen. — Zum Schluß sei erwähnt, daß der *Bruno Kittelsche Chor* die große, dreitägige „Christus-Trilogie“ von *Felix Dräseke* zum ersten Male in ihrer Gesamtheit aufgeführt hat. Dieses tief innerliche, religiöse Werk, das in seinen vier- bis achtstimmigen Chören manche wunderbare Partien aufweist, und das auch in den rezitativisch gehaltenen Reden Christi und seiner Anhänger und Gegner häufig eigenartig ergreifende, äußerlich jedoch ziemlich spröde Töne trifft, hat dem alten Liszt-Wagner-Kämpen herzliche Ovationen eingebracht.

H. W. Draber.

Leipziger Musikbrief.

NUR einiges aus der Fülle der letzten Monate sei hier hervorgehoben. Die Oper hatte sich bald von dem vorübergehenden Druck, den die Einstudierung und eine große Reihe von Aufführungen des „Rosenkavaliers“ zuerst wohl auf den Spielplan jeder Bühne ausübt, gründlich erholt. Die „große Oper“ trat zwar zurück, wie es an einem Theater mit so ehrwürdigem Fundus eigentlich natürlich ist; denn bei aller Opferwilligkeit konnte Direktor *Volkner* doch nur eine Reihe von Werken so glänzend neu ausstatten, wie es seine Art ist. Der Leiter der Oper, Dr. *Löwenfeld*, nahm noch mit einem Mozart-Zyklus und einer Strauß-Woche Abschied von seinem hiesigen Wirkungskreis. In ersterem brachte er die beiden Rokokowerke „Figaro“ und „Cosi fan tutte“ im Verein mit dem auf seinem Gebiet gleichfalls stilfesten Kapellmeister *Pollak* ganz famos heraus, besonders letzteres Werk darstellerisch wie gesanglich fein ausgefeilt. Das Schwesternpaar der Damen *Sanden* und *Merrem* eine Kabinettsleistung. Zugrunde lag im „Figaro“ Levis, hier Devrients, die Moral von der Geschichte umkehrende, Bearbeitung. Zum Beginn der *Strauß*-Woche erlebte die *„Feuersnot“* ihre erste hiesige Aufführung unter *Pollak*, mit *Buers* als bedeutendem Kunrad, brillant inszeniert und mit zahllosen Hervorrufen aller Beteiligten aufgenommen, musikalisch durchweg flott und einschlagend. Den Beschluß der Direktion *Volkner* macht nun ein Wagner-Zyklus mit dem neueinstudierten „Rienzi“ beginnend. Man sieht diesen Direktor mit sympathischesten Gefühlen nach dem besseren Frankfurter Intendantenposten scheiden. Ebenso wie Jahre hindurch als Schauspieler (Liebhaber und Held) hat er auch in der Leitung sich stets als der vornehme, über aller gewöhnlichen Theaterschablone stehende Geist und Charakter erwiesen, dessen hervorragende Qualitäten ebenso anerkannt als in ihrer Seltenheit und der Schwierigkeit, sie hier zur Geltung zu



Die Gedenktafel für Anton Bruckner in der Wiener Universität.

(Text siehe S. 267.)

bringen, hoch eingeschätzt wurden. — Von Neuheiten ist noch *Bittners* „Musikant" zu nennen, der mit *Aline Sanden*, Herren *Urlus* und *Kase* in den Hauptpartien unter Dr. *Löwenfelds* szenischer Leitung trotz sorgsamster Einstudierung leider gleich wieder verschwand. Von Gastspielen ist das des grandiosen *Baklanoff* (Moskau) als Rigoletto zu erwähnen, das wahre Stürme der Begeisterung erregte, ohne alle Stimmprotzerei, einfach durch die überragende musikdramatische Persönlichkeit des Gastes.

Im Konzertleben war das Hauptereignis die zweimalige Aufführung von Mahlers „Achter Symphonie" (Hymne Veni creator spiritus" und Schlußszene aus Goethes „Faust" II. Teil) von Dr. *Goehler* mit glanzvoller Beherrschung der über 1000 Mitwirkenden geleitet. Den Grundstock der 150 Mann starken Begleitung bildete das Berliner Blüthner-Orchester und die Altenburger Hofkapelle, den des Chors von 900 Stimmen der Riedel-Verein. Wie in München und Frankfurt, so bewährte sich auch hier die wirkungssichere leichte Eingänglichkeit des Werkes; einzig das erste Orchesterzwischenspiel gibt dem unbefangenen Hörer einige Rätsel auf. Die sieben Soli waren durchweg erstklassig besetzt, *Gertrud Foerstel* und *Felix Senius* im ersten Sopran und Tenor. Im Orchester waren besonders zwei Instrumente vorzüglich, die andernfalls bei der enorm hohen Schreibweise Mahlers viel verderben können: erste Trompete und Pikkoloflöte (vom Blüthner-Orchester).

Die *Gewandhaus-Programme* zeigten einen wesentlichen Zug zur Moderne. *Nikisch* zeigte, abgesehen von der exquisiten Art, in der er das etwas konservative dortige Publikum an fortschrittliche Musik zu gewöhnen versucht, in deren Auswahl eine sehr glückliche Hand. Es war keine Niete dabei, obgleich etwa jedes zweite der wöchentlichen Konzerte Neues brachte. Daß die Dankbarkeit der Hörer manchmal etwas reserviert war, tut nichts zur Sache; gut Ding will Weile haben. Da waren von Ouvertüren: außer *Regers* schon früher erwähnter köstlicher und formklarer Lustspielouvertüre *Erich Korngolds* hocherfreuliche, vor allem brillant klingende „zu einem Schauspiel", *Mandls* frische und hochinteressante, zu einem Gaskognischen Ritterspiel. Auch die zwei Antineuheiten erwiesen sich als trefflich gewählt, Reinekes „Dame Kobold" und Hillers „Festouvertüre". Von Symphonien erschien Bruckners Vierte, Romantische, als Neuheit in diesen Räumen, dafür als Uraufführung *Heinrich G. Norens* „Vita", eine reguläre Symphonie, die eigentlich gar keines Titels und keiner programmatischen Satzüberschriften bedarf, wie die Tagesmode sie leider nahelegt. Jeder der vier Sätze, Andante, Adagio, Scherzo und Finale-Allegro, ist voll starken formalen und persönlichen Gehalts, der dem musikalischen Hörer ohne Aufschrift erst recht viel sagt, dem unmusikalischen auch mit einer solchen vielleicht gar nichts. Es wäre eine arge Verkennung der in Frage kommenden Faktoren, Werk und Hörer, wenn man sich im weiteren Kreise durch die kühle Aufnahme im Gewandhaus abschrecken ließe. In der Musikalischen Gesellschaft hätte es vielleicht gezündet. *Debussys* drei herrliche Orchester-Notturnos gefielen neulich im Gewandhaus noch weniger. Dagegen ward *Elgars* vom Berliner Eindruck her fast gefürchtetem Violinkonzert mittels Strichen, Temponahme und Vortrag immerhin noch sehr gut auf die Beine geholfen.

Von größeren neueren und neuesten Werken seien noch erwähnt: in *Windersteins* Philharmonischen Konzerten: *Bleyles* prachtvolle viersätzige Kantate „Lernt lachen" *(Richard Hagel)*, Straußens viel zu selten gehörte Burleske mit *T. Lambrino*, *Szymanowskis* eminent polyphone zweite Symphonie (*Fitelberg*, Warschau).

Der Philharmonische Chor unter *Hagel* sang Händels „Jephta" ausgezeichnet, dagegen traten die Mängel der freien „Bearbeitung" mit ihren störenden Händelschen und eigenen Einschiebseln usw. überzeugend hervor. In der Musikalischen Gesellschaft *(Georg Göhler)* gab es u. a. eine kurze fünfsätzige Orchestersuite, ein ländliches Fest darstellend, vom Dirigenten selbst ein durch Frische der Faktur und Instrumentation hocherfreuliches, originelles Werk, ferner *Camillo Horns* farbenfreudige f moll-Symphonie, als Pseudonovitäten Gounods reizende kleine Symphonie für 9 Bläser und Berwalds Violinkonzert in cis moll (1820) mit *Henri Marteau*. Im Pauliner-Konzert *(Friedrich Brandes)* erschien *Bleyles* farbenglänzendes Tonpoem „Ein Harfenklang" für Altsolo, Männerchor und Orchester, in der Singakademie Sgambatis Requiem mit *F. Strathmann* als trefflichem Baritonsolisten.

Der Bach-Verein *(Straube)* singt in dieser Saison in der Thomaskirche die vier großen Werke des Meisters: h moll-Messe, Weihnachtsoratorium und die beiden Passionen, die noch ausstehen.

Als ausgezeichnete Stützen des hiesigen Oratorienwesens bewähren sich an verschiedener Stelle vier Kräfte unserer Oper, die Damen Bartsch und Grimm-Mittelmann, die Herren Jäger und Kase, letzterer erst wieder in Schumanns „Faust", 3. Teil, ein idealer doctor marianus, eine Woche vor Mahlers den gleichen Goetheschen Text vertonenden Achten.

Für auserlesene Kammermusik fuhren außer der heimischen auch auswärtige Quartettvereinigungen in ihren Serien fort zu sorgen: die Böhmen, die Sevciks, die Brüsseler (Schörg) und die Frankfurter, Rebner und Genossen. Von den letztgenannten ging der stärkste Eindruck auf diesem Gebiet aus: eine hochinspirierte, den leider nicht zahlreichen Hörern gewiß unvergeßliche Aufführung von *Schönbergs* einzigartigem Streichsextett im Tristanstil: „Verklärte Nacht". Gleich nach diesem stelle ich Dvoraks F dur, Glazunows A dur und Tanejews d moll von den Sevciks, Dvoraks C dur von den Böhmen. Dann Tschaikowskys gluterfülltes Streichsextett vom Gewandhaus- (Wollgandt-) Quartett. *Pfitzners* Quartett von den Sevciks und Quintett von den Böhmen ließen bei aller technischen Vollendung eben doch die Schwierigkeit des Einlebens in absolut neudeutsche Musik für beide Genossenschaften nicht verkennen. Auch die Brüsseler befanden sich im Vollbesitz ihrer erstrangigen Eigenschaften.

Von Pianisten seien genannt: *Karl Friedberg* als hochbedeutender Genosse des Frankfurter Rebner-Quartetts, *Lamond* als solcher der Böhmen, *Severin Eisenberger* bei den Brüsselern, *Friedmann* und *Therese Carrenno* gleichfalls bei den Böhmen, alle diese auch in eigenen Konzerten; in solchen ferner *Louise Gmeiner*, *Sandor Vas*, *Fr. W. Keitel*, *Artur Rubinstein*, *Georg Zscherneck*, *Conrad Hannß*, die 14jährige Russin *Fanny Weiland* und mit Orchester von bekannten Größen: *Artur Schnabel*, mit dem ganz herrlich gespielten G dur-Konzert Beethovens, *Rudolf Ganz*, *Konrad Ansorge*, *Fanny Bloomfield-Zeisler*. Von Violinisten: *Karl Flesch*, *Fritz Kreisler*, *A. Serato*, *Mischa Elman*, *Stephi Jung-Geyer*, *Flora Field*. Als Cellist der treffliche Virtuose *Joseph Malkin*, als Kontrabaßkünstler der technisch brillante, höchst geschmackvolle *Albin Findeisen*.

Als Gäste besonderer Art war im Laufe dieser Saison die Sängervereinigung der Prager Lehrer unter Professor *Spilka* erschienen, die im Programm auch textlich nur Gediegenes und in dessen Aufführung technisch verblüffend Vollendetes bot. Nachklänge und Erwägungen politischer Art schwächten den jedem deutschen Chormitglied schon des Programms wegen empfehlenswerten Besuch. Das durchgängige Auswendigsingen der Prager ist von großem Interesse.

Liederabende gaben unter vielen anderen die vielgewandte, anziehende *Elsa Dankewitz*, *Julie Hostater*, *Angelika Rummel*, *Elly Schellenberg-Sacks*, die Lieder von Woldemar Sacks zu gewinnender Geltung brachte, *Maria Quell*, *Otto Werth*, *Fr. Egenieff*, endlich auch der hier wie überall hochwillkommene *Robert Kothe*, dessen Gattin als Gambistin gefeiert wurde. Mit Orchester sangen bei ganz besonders starker Wirkung *Irma Tervani* und *Signe v. Rappe*. Jetzt, Anfang März, ist die unheimliche Anzahl der Künstlerkonzerte schon sehr im Abnehmen, doch treten die zahlreichen Vereine noch mit mehr oder minder großen Taten auf den Plan.

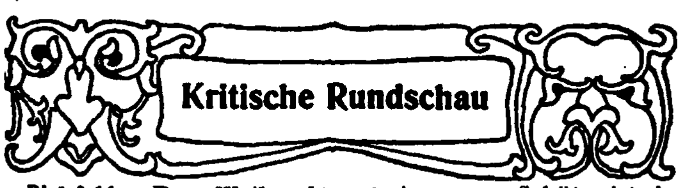
Dr. Max Steinitzer.

Aus den Münchner Konzertsälen.

FERDINAND *Löwe* hat im Münchner „Konzertverein" eine kleinere Anzahl von Novitäten aufgeführt, von denen *Ernst Boehes* „symphonischer Epilog zu einer Tragödie" und *Walter Braunfelsens* Klavierkonzert am meisten Beachtung verdienen. Der Epilog ist früher schon einmal in München zu Gehör gekommen, hat aber auch jetzt durch seine meisterliche kontrapunktisch-instrumentale Faktur sehr gut gewirkt. Schade, daß er einige Längen enthält, über die ganz hinwegzukommen doch nur dem beschieden sein wird, der sich mit dem schönen Werk sehr eingehend beschäftigt. Nicht weniger interessant erschien das Klavierkonzert, bei dem Braunfels das Soloinstrument zwar mehr als eine Stimme unter vielen behandelt zu haben schien, so daß man zu einem Genuß erst bei einer späteren Aufführung an anderem Orte kam. Eine hübsche, teilweise etwas süße Unterhaltungsmusik ließ sich in der c moll-Symphonie von *Rachmaninow* finden, während ich mit der neuen Symphonie in Es dur von *Edward Elgar* gar nichts anzufangen wußte. Hier ist tatsächlich nur kontrapunktiert und instrumentiert, aber wenig Musik gemacht, die Mache ist wohl vorhanden, aber kein oder recht wenig Leben. Etwas Herrliches und Vollendetes brachte Löwe wieder mit der fünften Symphonie von Bruckner, die unter den Lebenden wohl keiner so großartig aufzubauen versteht, wie er. Das Parsifal-Vorspiel würde, in den Konzertsaal verpflanzt, keine unrechte Wirkung getan haben. Man war dankbar, es wieder einmal hören zu können. Für meine Person konnte ich mich aber nicht recht damit abfinden, daß ihm die Schluß-

szene des Bühnenweihefestspieles so ohne weiteres angehängt wurde. Das schien nicht nur musikalisch deplaciert, sondern auch ein wenig äußerlich, opernhaft. Einen ganz anderen Eindruck löste demgegenüber schon das zum Gedächtnis Mottls veranstaltete Konzert aus, in dem Generalmusikdirektor *Muck* größere Bruchstücke aus dem „Parsifal" aufführte und das auch in künstlerischer, nicht nur gesellschaftlicher, Beziehung ein Ereignis bedeutete. Im „Konzertverein" erfreuten außerdem *Raoul Pugno*, als Beethoven-Interpret in seiner Weise zu schätzen, *Kreisler*, *Lula Mysz-Gmeiner* mit ihren Gaben und in den „Volkssymphoniekonzerten" gingen die Liszt- und Beethoven-Zyklen ihren regelmäßigen Gang. In der „Musikalischen Akademie" ist Generalmusikdirektor *Schuch* weiterhin auf ziemlich klassischen Bahnen gewandelt, hat aber fast seinen stärksten Erfolg mit der Ouvertüre zur „Verkauften Braut" von Smetana zu verzeichnen gehabt. Ein sehr interessanter Konzertabend war Kapellmeister *Laber* aus Baden-Baden zu danken, der sich mit der Pianistin *Amélie Klose* verbunden hatte, um fast gänzlich unbekannte Kompositionen vor die Oeffentlichkeit zu bringen. Die ansprechende sechste Symphonie von *Glazounow* ist auswärts bekannt, sagt jedenfalls nicht sehr viel Neues von dem Komponisten, der sein Bestes und Tiefstes in Jugendwerken gegeben hat. In ähnlichem Sinne sprach die Ouvertüre zu „Pyramus und Thisbe" von *Trémisot* an, vor allem wurde das Publikum aber durch *César Francks* symphonische Dichtung „Les Djinns" für Klavier und Orchester angeregt, und schließlich war ein Klavierkonzert op. 4 von *Sergei Ljapunow* zu nennen. Kapellmeister Laber überzeugte bei allen diesen, zum Teil schwierigen Stücken, ebenso war der Pianistin ein ehrlicher Erfolg, besonders auch hinsichtlich ihrer musikalischen Bedeutung, beschieden. *Gabrilowitsch* führte den „Manfred" auf, einige andere Konzerte auswärtiger Dirigenten hatten geringere Bedeutung. Man ersieht aus dem Gesagten, daß unser Musikleben auch innerhalb der beiden letzten Monate nicht gerade reich an hervorstechenden Zügen war.

Auch auf kammermusikalischem Gebiet wurde an Novitäten nicht viel Bemerkenswertes herbeigebracht. Daß die „Böhmen" auf Straußens Klavierquartett zurückgriffen, kann kaum als etwas Bemerkenswertes gelten. Im Gegenteil, es ist auffallend, daß gerade die großen und erstklassigen Kammermusikvereinigungen, denen der Erfolg immer sicher ist, selten für Neuerscheinungen eintreten. Das „Heyde-Quartett", das immer strebend sich bemüht, gab einen slawischen Abend, einen hohen Genuß dankte man dem Pariser „Capet-Quartett", das mit einem Beethoven-Abend hier debütierte. Schließlich sei des Thuille-Abends von *Hermann Klum* gedacht, in dem ein ungedrucktes Trio für Klavier, Violine und Viola erstmalig öffentlich gespielt wurde, eine Jugendkomposition des Meisters, die viel von seinem eigenartigen, echt musikalischen Geschick erzählt, aber natürlich noch fast gar nichts Selbständiges enthält. Manche Künstler und Künstlervereinigungen von Ruf haben München seit langer Zeit gemieden, andere sind ständige Gäste geworden oder haben Erlesenes mitgebracht. Zu ihnen gehört Madame *Charles Cahier*, die prächtige Sängerin, die, wie man sagt, Münchnerin werden will, *Gemma Bellincioni*, die rassige Vertreterin einer fast ausgestorbenen Gesangskunst. Einen großen Erfolg hatte auf anderem Gebiet die prächtig eingespielte „Stuttgarter Trio-Vereinigung" der Herren Professoren *Pauer*, *Wendling* und *Saal*. Gedenken wir weiter der Pianisten *Rosenthal*, *Eisenberger*, *Schnabel*, auch *P. O. Möckels*, der sehr beachtenswert ist, *Kreislers*, *Mischa Elmans* und *Karl Fleschs*. Neben *Egenieff*, dem Sänger, bleibe *Eva Lessmann* unvergessen, die einen modernen Liederabend gab. Heute ist in München so etwas zur Seltenheit geworden. Schließlich fängt auch *Elisabeth Munthe-Kaas* hier an, festeren Boden zu gewinnen, und zweifellos besitzt sie eine hübsche Stimme und eine reizvolle Vortragsart.



Bielefeld. Das *Weihnachtsoratorium* von Schütz ist in der Bearbeitung *Arnold Mendelssohns* vom Pauluskirchenchor aufgeführt worden. Dirigent war Organist Karl Meyer. Fachmusiker, die auch den Proben beiwohnten, bewerten den Erfolg des Schütz-Mendelssohnschen Werkes höher als die Bearbeitung von Schering, die 14 Tage vorher in der Johanneskirche gebracht wurde. Arnold Mendelssohn hat nur die Evangelistenpartie verwendet. Sämtliche Chorsätze, Solopartien, Orgelbegleitungen sind Neuschöpfungen des Komponisten. Dr. Schering komponierte den Eingangschor, übernahm von A. Mendelssohn die Evangelistenpartie nebst Orgelbegleitungen und bearbeitete für den Konzertgebrauch die übrigen Sätze des angeblich Schützschen Manuskripts. — Der Aufführung des Schütz-Mendelssohnschen Werkes wohnten etwa anderthalbtausend Menschen bei.

Dessau. „Ich aber preise die Liebe", Lyrisches Spiel in zwei Aufzügen von *Max Morold*, Musik von *Joseph Reiter*, hat die Uraufführung am 3. März im Hoftheater erlebt. Eine Oper ohne eigentlich dramatische Handlung, fast mag dies gerade in unseren Tagen wie ein Unding erscheinen, und doch hatte das Werk bei seiner Uraufführung einen vollen Erfolg zu verzeichnen. Eine literaturgeschichtliche Tatsache ist's, die der Oper zugrunde liegt: Der Besuch Klopstocks bei Bodmer in Zürich. Hier, umgeben von den Wundern der Schweizer Alpenwelt, sollte der durch die ersten Gesänge seines Messias so schnell berühmt gewordene jugendliche Dichter sein erhabenes Werk vollenden. Mit feinem Kunstverstand und kundiger Hand für das bühnenmäßig Wirksame hat Max Morold ein sehr brauchbares Sujet geschaffen, das er durch Verwebung mit einer reizenden Liebesepisode in noch erhöhtem Maße interessant zu gestalten wußte. Joseph Reiters überaus vornehme, tief empfundene Musik berührt in ihrer Einfachheit und schlichten Natürlichkeit auf das angenehmste und gewährleistet so ein wirklich ungetrübtes Genießen. Bei alledem aber erkennt man in Joseph Reiter überall den fortschrittlichen Musiker, was besonders in der Harmonik und auf dem Gebiet des Rhythmischen zutage tritt. Reiter ist ein ausgesprochener Stimmungskünstler mit einer mehr auf das Intime zielenden Richtung. Nichtsdestoweniger findet er aber auch für dramatische Akzente und kühne Steigerungen die erforderliche Kraft. Auch ein feiner Sinn für warmherzigen Humor kommt des öftern zu schönem Ausdruck. Ein neckisches Blindekuhspiel und ein echt wienerischer Walzer geben dem ersten Aufzuge eine reizvolle Würze, wohingegen der zweite durch Erhabenheit und kühnen Schwung zu fesseln vermag. Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* sicherte dem Werke durch seine volle Hingabe und durch die Vertiefung in seine reichen Schönheiten einen vollen Erfolg, zu dem auch alle Darsteller, in erster Linie *Hanns Nietan* als Klopstock, und die prächtige Gesamtinszene mit den wundervollen Dekorationen Prof. *Hans Frahms* ihr redlich Teil beitrugen. Dichter und Komponist wurden lebhaft gerufen. *Ernst Hamann.*

Reichenberg. Dank der Energie und kraftvollen Initiative unseres Opernleiters, Direktor *Friedrich Sommer*, konnte auch heuer in der ersten Hälfte der Saison manch wohlgelungene und das an Provinztheatern übliche Durchschnittsmaß überragende Aufführung herausgebracht werden, zu denen als bemerkenswerteste ohne Zweifel die siebenmal wiederholte „Götterdämmerung" und Meister Humperdincks aus der ursprünglich melodramatischen Fassung nun zu einer „richtig gehenden" Oper umgearbeiteten „Königskinder" zählen. In der „Götterdämmerung" war es die Brünnhilde des Frl. Rosa Merker, die durch machtvolles Organ und ihre stilechte Gesangs- und Gebärdenkunst sehr vorteilhaft auffiel, während in den „Königskindern" der lieblichen, anmutigen Gänsemagd Anna Saxens' und dem quellenden, schönstimmigen Bariton des Spielmannes Rudolf v. Räcke entschieden die Palme gebührten. Ein Sonderlob gebührt noch dem zwar nicht stark besetzten, aber an „großen" Abenden stets wirklich temperamentvoll, rein und äußerst diszipliniert spielenden Orchester. *Karl Thiessen.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Zur „Ariadne"-Aufführung in Stuttgart veröffentlichen *Richard Strauß* und *Hugo v. Hofmannsthal* folgende Erklärung: Die durch die Blätter gegangene Notiz, betreffend die Uraufführung unseres neuen Werkes „Ariadne auf Naxos", bedarf einer Richtigstellung: eine Uraufführung an einem anderen Hoftheater als in Dresden oder Stuttgart war niemals zur Diskussion gestanden; somit wird alles hinfällig, was bezüglich einer eventuellen Mitwirkung Professor Max Reinhardts in anderen Städten als den beiden genannten gemeldet wurde. Mit dieser Richtigstellung hoffen wir über unsere Arbeit bis zu ihrer Uraufführung die Akten geschlossen zu haben. — Berliner Blätter glaubten an diese unzweideutige Erklärung eine ironische Bemerkung über die Abneigung der Künstler der Reklame gegenüber knüpfen zu müssen. Diesmal können wir dienen bezüglich des „Reklamehelden" Richard Strauß. Die sichere Möglichkeit der Uraufführung stand für Stuttgart schon seit längerer Zeit fest, die Notiz gelangte aber durch eine Indiskretion über Berlin nach München. Von den „Münchn. N. N." kam sie erst in die Stuttgarter Presse. Das „Neue Tagblatt" brachte dann nähere Mitteilungen darüber. Die frühe Veröffentlichung hat hier sehr unangenehm berührt. Strauß hat mit der ganzen Presseangelegenheit wieder mal nicht das geringste zu tun. Uebrigens können wir den Zeitungen, die fortwährend über den Reklamehelden zetern, ein gutes Mittel verraten, um ihn ein für allemal „unschädlich" zu machen: sie drucken einfach solche Notizen nicht mehr ab!

— *Eugen d'Alberts* Oper „Tiefland" hat in Berlin die 400. Aufführung erlebt. — Da kann man sehen, was ein wirksamer Operntext ausmacht.

— Das lyrische Drama in vier Akten, „Mise Brun", Text und Musik von *Pierre Maurice*, ist am Weimarer Hoftheater zum ersten Male in seiner neuen Gestalt aufgeführt worden, nachdem es schon früher in Stuttgart, Graz und anderen Bühnen in einer ungekürzten Fassung über die Bühne gegangen war.

— Budapest und kein Ende! Jetzt meldet die „Frankf. Ztg." wieder, daß bei den Maifestspielen in der ungarischen Hauptstadt auch eine Anzahl von Werken Richard Wagners und zwar in deutscher Sprache zur Aufführung kommen soll. Man scheint sich ja recht darum zu bemühen. Wenn die Ungarn unsere Meisterwerke nicht wünschen, so soll man sie doch unbehelligt lassen. Müssen wir ihnen nachlaufen?

— *Wilhelm Kienzls* musikalisches Schauspiel „Der Kuhreigen" ist am Grazer Opernhause mit vollem Erfolge gegeben worden. Kapellmeister Posa und Spielleiter Direktor Grevenberg hatten, unterstützt vom Komponisten, dem melodienreichen, dramatisch belebten Werke die sorgfältigste Vorbereitung angedeihen lassen. — *Ernst Elsäßer*, Lehrer am Steierm. Musikverein, hat mit einem Kompositionsabend starken Erfolg gehabt. *Sch.*

— Im Flämischen Theater zu Antwerpen hat die lyrische Oper „Edenie" ihre Erstaufführung erlebt. *Camille Lemonnier* hat den Text selbst aus seinem poetischen Roman „Die jungfräuliche Insel" geschöpft. Die Musik ist von *Leon du Bois*, Direktor des Löwener Konservatoriums. (Von Gegnern der flämischen Sache war verbreitet worden, daß Demonstrationen an diesem Abend geplant seien, weil angeblich Lemonnier ein Feind der flämischen Bewegung sei. Die Vorstellung verlief jedoch ohne Zwischenfall.)

— In Nizza hat die dreiaktige Oper „Sangre y Sol" („Blut und Sonne") von *Alexandre Georges* die erste Aufführung erlebt.

*

— *Gustav Mahlers* „Symphonie der Tausend" wird in diesem Frühjahr auch in Berlin aufgeführt werden, und zwar, dem aufgewandten Riesenapparat von weit über tausend Mitwirkenden entsprechend, im Zirkus Schumann, der für die beiden Festaufführungen am 17. und 18. Mai (dem Todestag Mahlers) besonders adaptiert wird. An den Aufführungen sind beteiligt: das verstärkte Berliner Philharmonische Orchester, der vollzählige Leipziger Riedel-Verein und fünf andere Leipziger Chorvereinigungen, der Hastungsche Knabenchor (Berlin) und acht Solisten ersten Ranges. Dirigenten sind Dr. *Georg Göhler* (Leipzig) und *Willem Mengelberg* (Amsterdam). — Georg Göhler ist der eifrigste Apostel des Komponisten Mahler. Offenbar findet er auch in dieser positiven Tätigkeit größere Befriedigung als früher mit seinen schon mehr als negativen Kritiken anderen modernen Tonsetzern gegenüber.

— In Berlin hat sich ein Frauenorchester unter dem Namen „Orchester Berliner Tonkünstlerinnen" gebildet und unter Leitung von Herrn *Schrattenholz* die ersten Proben seiner Leistungsfähigkeit gegeben.

— Für das unter Leitung *W. Mengelbergs* in der Karwoche stattfindende Geistliche Musikfest in Frankfurt a. M. sind verpflichtet: Emma Bellwidt, Anna Erler-Schnaudt, Gertrud Foerstel, Pauline de Haan-Manifarges, Ottilie Metzger-Lattermann, Alida Noordewier-Reddingius, Felix Senius, Jacques Urlus, Thomas Denys, Nicola Geiße-Winkel, Wilhelm Fenten und andere.

— Der Münchner „Neue Orchesterverein" gab sein zweites Konzert unter Leitung von *Hermann Zilcher*. Der Heldenbariton der Dresdner Hofoper, Kammersänger Walter Soomer, wirkte dabei mit; weiter fand die Uraufführung der Kindersuite für kleines Orchester von Paul Seyboth (einem 1888 in Stuttgart geborenen Musiker) statt. Außerdem gelangte die Raffsche Orchesterbearbeitung der Chaconne für Solovioline von Bach zur Aufführung.

— Wie uns aus Dortmund geschrieben wird, veranstaltet Musikdirektor *Hüttner* ein kleines Schillings-Fest. In einem Kammermusikkonzert kommen die Fantasie für Violine und Klavier, der Liederzyklus „Erntelieder" und das Quartett No. 2 zum Vortrag. Das am folgenden Tage stattfindende Orchesterkonzert bringt das Vorspiel zum dritten Akt aus dem „Pfeifertag", die Wanderlieder, ein Zwiegespräch für Violine und Violoncello und „Jung Olaf".

— Von *Theodor Streicher* ist in Wien ein Streichsextett zur Uraufführung gekommen.

— In Erfurt hat Hofkapellmeister Raabe aus Weimar mit den vereinigten Hofkapellen Weimar, Sondershausen und Stadttheaterkapelle Erfurt ein Monstrekonzert mit 120 Künstlern zum Besten der Wohlfahrtskassen des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes" veranstaltet. Brahms' c moll, Straußens „Don Juan", Beethovens Violinkonzert (Konzertmeister Reitz-Weimar) und Wagners „Tannhäuser-Ouvertüre" war ein würdiges Programm, das vollendet durchgeführt wurde. *B.*

— Außer in Dresden ist auch in Paris im Konzert Lamoureux-Chevillard die große Ballade des jungen dänischen Komponisten *Paul v. Klenau* „Ebbe Skammelsen" für Orchester und Bariton (van Rooy) aufgeführt worden.

— In *Hersfeld* hat der unter Leitung von Gymnasialmusiklehrer Fischer stehende Chorverein als drittes Konzert einen Balladen- und Liederabend des Baritonisten Dr. Hermann Brause gegeben. Solist des vorigen Konzertes war Ernst v. Possart, der mit Herrn Fischer am Klavier „Enoch Arden", Musik von Richard Strauß, vortrug.

— Anläßlich eines von dem Fürstlichen Kapellmeister Fritz Busch arrangierten Hofkonzerts in *Arolsen* hat Max Reger die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Aus Gotha wird uns geschrieben: Der „Musikverein" hat das Chorwerk „Die Nonnen" von *Max Reger* mit großem Erfolge aufgeführt. In dem Konzert, in dem sich Kammersänger Arlberg als Solist auszeichnete, hatte Kapellmeister *Fritz Busch*, der musikalische Leiter des Vereins, außerdem nach dem Vortrag der „Pathétique" von Tschaikowsky und Werken von Richard Wagner großen Erfolg. Als Orchester stand ihm die verstärkte Meininger Hofkapelle zur Verfügung.



BESPRECHUNGEN

Neue Lieder aus dem Wunderhornverlag in München.

J. Weismann, *op. 29: Acht Wunderhornlieder.* (Wie die folgenden im Wunderhornverlag München.) Kompl. 6 M. netto, einzeln à 80 Pf. bis 1.50 M. Es ist ein hübscher Gedanke des Verlegers, unter den ersten Publikationen seines neuen, bis jetzt erfreulicherweise nur noble und gediegene Musik verbreitenden Verlages dieses Heft des angesehenen Tonpoeten gewissermaßen als Herold in die Welt zu senden und von frisch sich regenden Kräften singen zu lassen. Die Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" üben auf die heutigen Komponisten einen starken Reiz aus; z. B. Mahler und Streicher haben viele Perlen dieser Volksliedersammlung in Musik gesetzt. Unsere Zeit ist des formalen, süßlichen Liedersangs müde und will entweder äußerst verfeinerte und unerhört neuartige, gern grüblerische Lyrik oder aber hartes Hausmannsbrot, kräftig zulangende Vertonung populärer Stoffe. Von der letzteren Art sind die Weismannschen Lieder. Er zeichnet hier in großen Linien, liebt diatonische Fortschreitungen, einfache, oft altertümliche Harmonien, wuchtige Akkorde. Viel Originelles, ja Eigenwilliges mischt sich darein. Sogar neufranzösische und -italienische Einflüsse glauben wir zu spüren. Die Begleitung ist selbständig, aber nicht schwer und deutet die Stimmung oder Idee nur in großen Zügen, mit Hauptmotiven an. Manches erwartet man anders vertont. Die Deklamation ist öfters fehlerhaft, z. B. in No. 2. Die „Ammenuhr" enthält viel Schönes in ihren Illustrationen, geht aber nicht stets mit dem Text. Das „bucklige Männlein" ist auch zweistimmig zu singen, ein Kanon in der Unterquarte. Es gehört nicht gewöhnliche Kunst dazu, die großzügigen Lieder zu verlebendigen, doch sind die kürzeren und einfacheren wie No. 1: „Warnung", No. 5; ferner das schalkhafte No. 6: „Ei, ei", das innige „Christkindleinwiegen" (No. 7) und das eigentümliche No. 8: „sub rosa" mit seinen Quartsextfortschreitungen auch bescheideneren Fähigkeiten zugänglich.

G. v. Bezold, *op. 1: 5 Gedichte.* (2.50 M.); *op. 2: 6 Gedichte* (der Geliebten), 3 M.; *op. 3: 3 Gedichte* (2.50 M.); *op. 4: „Stimmen der Nacht", 5 Gedichte von M. Schröter* (3 M.); *op. 5: 4 Gedichte von M. Schröter* (2.50 M.); *op. 6: „Mir glänzen die Augen", 4 heitere Gedichte* (2.50 M.). Einzeln à 80 Pf. bis 1 M., meist für mittlere Stimme, in vornehmem Pergamentumschlag und schönem Notenstich. Dieser neue Komponist veröffentlicht in den vorliegenden 6 opera Lieder aus den Jahren 1904—1910. Er bringt uns seiner Gaben fast zu viel auf einmal und eine strengere Sichtung oder andere Zusammenstellung der Lieder wäre ratsam gewesen. Ich hätte z. B. op. 1 No. 2: „Abendlied" wegen seines allzu deutlichen Anklangs an „Brüder, reicht die Hand" ausgeschieden und die heiteren Lieder des letzten op. 6 unter die früheren verteilt. So erscheinen die Hefte zu gleichmäßig ernst in der Stimmung. Zwischen die schweren Schritte des hohen Kothurns hinein vernimmt man gern einmal den leichten Tänzelschritt des Scherzes und Humors. Die Lieder stehen alle auf der Höhe eines vornehmen, bedeutenden Zielen zustrebenden Kunstschaffens und einer nicht alltäglichen Geschmacksbildung. Das erkennt man schon aus der Wahl lauter gehaltvoller und für den Komponisten schwer zu bewältigender Texte und aus der ganzen musikalischen Faktur. Die Lieder haben einen dunklen und tiefsinnigen Anstrich, sie vermeiden in der Melodie die

beliebten und bekannten Wendungen und kommen dem vulgären Geschmack nicht entgegen, sind aber doch nicht etwa schwierig zu erfassen und nicht ohne Reiz. Die Begleitung bewegt sich fast immer in der sonoren tieferen Lage, ist selbständig, stimmenreich, vorwiegend akkordlich, seltener motivisch oder in Figuren aufgelöst, technisch nicht schwer. Leidenschaftliche Stimmungen sind kaum zu finden, die zarten, besinnlichen, melancholischen sind in der Ueberzahl. Die Deklamation ist natürlich, die Harmonik macht von den ungeheuren Reichtümern der modernen Ausdrucksmittel nur sparsamen Gebrauch. Die poetische Vorlage ist aber im allgemeinen treffend nachgezeichnet. Man muß mit Liebe sich in die Lieder versenken, um ihre Schönheit zu erfassen.

C. Kn.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Richard-Wagner-Denkmal in Amerika.* Ein Dokument treuer Anhänglichkeit an das angestammte alte Vaterland ist das Denkmal, das Richard Wagner in *Cleveland* im amerikanischen Staate Ohio vor kurzem vom „Goethe-Schiller-Verein", der aus ansässigen hervorragenden Deutsch-Amerikanern sich zusammensetzt, errichtet wurde. Am Eingange des Edgewater Parkes, in der Nähe des Eriesees im westlichen Teile der Stadt gelegen, erhebt sich das weithin sichtbare Denkmal. Kalkstein, der im Staate Indiana gewonnen, leuchtend weiß wie Marmor schimmert, bildet das Material. Bildhauer *Hermann N. Matzer*, ein Deutscher von Geburt, ist der Schöpfer dieses eigenartigen Monumentes. Nicht allzuleicht war es, die nicht sehr große Erscheinung Wagners als stehende Figur in harmonischen Einklang mit dem Postamente zu bringen. Der Künstler hat diese Aufgabe gelöst und in Ueberlebensgröße — 2,70 m hoch — die Gestalt des Meisters in ihrer Haltung und Gewandung natürlich dargestellt. — Den einen Fuß vorgesetzt, in der herabhängenden Rechten den Taktstock, mit der linken Hand Partitur und Handschuhe umfassend, zeigt in weit geöffnetem Ueberrocke sich der Gefeierte. Das charakteristische, von der bekannten Mütze bedeckte Haupt seitwärts gerichtet, schweift ernst sinnend sein Blick in die Ferne. Ein drei Meter hoher, mit geschmackvoller Ornamentik versehener Sockel, gleichfalls aus weißem Kalkstein, trägt die Statue. „Richard Wagner" besagt eine an der Stirnseite des Postamentes eingemeißelte Inschrift, während entgegengesetzt die Worte angebracht erscheinen: „Der Stadt Cleveland gewidmet vom Goethe-Schiller-Verein. 1911." — Imposant gestaltete sich die Enthüllungsfeier dieses Standbildes. Ein Chor von 550 Sängern und Sängerinnen sowie ein Orchester von 75 Instrumenten trugen dabei Kompositionen Wagners vor. Dazu eine eigens für diese Feier gedichtete Hymne an den Meister. Unter den verschiedenen Festreden — in deutscher und englischer Sprache gehalten — ragte die von Emil Korpowsky, Redakteur einer in Cleveland erscheinenden deutschen Zeitung, hervor. (Abb. s. S. 262.) *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Die Wiener Bruckner-Gedenktafel.* Einige Jahre, nachdem das erste Anton-Bruckner-Denkmal im Stadtpark aufgestellt worden war, hat nun auch die Universität sich ihres großen Ehrendoktors erinnert. Der Wiener Akademische Gesangverein hat ihm eine Gedenktafel gewidmet, die in dem wunderschönen Arkadenhofe zur Aufstellung gelangte und am 11. Februar feierlich enthüllt wurde, wobei die beiden Chöre Bruckners „Um Mitternacht" und „Germanenzug" zur Aufführung gelangten. Das Denkmal, von Joseph Tautenhayn aus Untersberger Marmor gefertigt, ist von wirkungsvoller Einfachheit: von dem roten Hintergrunde des Steines hebt sich das aus Bronze getriebene römische Profil des Meisters wirkungsvoll ab. Neben der Unterschrift: „Anton Bruckner, Ehrendoktor der Wiener Universität MDCCCXXIV — MDCCCXCVI" zeigt es die Schlußworte des Brucknerschen Tedeums: „Non confundar in aeternum" — „In aller Ewigkeit werde ich nicht untergehn." Anläßlich der Enthüllung des Denkmals brachte der Konzertverein die 8. Symphonie zur Aufführung unter der Leitung Ferdinand Loewes, des hingebungsvollen Bruckner-Jüngers, dem es in erster Linie zu danken ist, wenn die Stadt sich dem Werk des Meisters endlich erschlossen hat. (Abb. s. S. 263.) *L. Andro.*

— *Zur Urheberrechtsfrage.* Das neue Bühnenwerk von *Richard Strauß* und *Hugo v. Hofmannsthal* „Ariadne auf Naxos" mit der vorher zu spielenden, in 2 Akte zusammengezogenen Komödie „Der Bürger als Edelmann" (von Molière), zu der der Komponist eine Ouvertüre und verschiedene größere Musikeinlagen schreibt, erscheint wie alle bisherigen Opern von Richard Strauß im Verlage und Bühnenvertriebe von *Adolf Fürstner*, Berlin-Paris. Die erste Veröffentlichung wird in *Paris* bei genannter Firma erfolgen. Diese zuerst in Frankreich stattfindende Publikation eines deutschen Werkes hat für die Autoren und den Verleger den großen Vorzug, daß das Werk hierdurch den auf dem internationalen Markt den Werken französischen Ursprungs gesicherten umfangreicheren Urheberrechtsschutz genießt. Insbesondere kommt dem Werke in allen Ländern der Berner Literarunion, deren Gesetze die fünfzigjährige Schutzfrist nach dem Tode des Autors gewähren, dieser längere Urheberrechtsschutz zugute. — Wir hatten schon bei Erscheinen des „Rosenkavaliers" auf diese für den deutschen Verlagshandel bedeutsame Frage aufmerksam gemacht. Was werden schließlich die Konsequenzen sein?

— *Von den Konservatorien.* Ueber die Neubildung des Direktoriums der „Akademie der Tonkunst" in *München* lesen wir: Dem Professor der Akademie der Tonkunst in München, *Hans Bußmeyer*, ist unter Verleihung des Titels und Ranges eines Direktors der Akademie der Tonkunst in widerruflicher Weise die Leitung und Verwaltung der Königl. Akademie der Tonkunst übertragen worden. Zugleich wurde an dieser Akademie ein Direktorium gebildet, das aus dem Direktor und aus vier den Hauptfächern zu entnehmenden Lehrkräften besteht. Dem Direktorium obliegt die Begutachtung wichtiger Angelegenheiten der Anstalt, insbesondere bei grundlegenden Fragen über Organisation und Lehrplan, dann bei Berufung neuer Lehrkräfte. In das Direktorium wurden berufen die Professoren *Viktor Gluth, Berthold Kellermann*, Dr. *Felix v. Krauß* und *Eberhard Schwickerath*, bisher städtischer Musikdirektor in Aachen.

* * *

Personalnachrichten.

— Die Berliner Akademie der Künste hat den Komponisten *Hugo Kaun* zum Mitgliede ihrer Sektion für Musik gewählt und der Kultusminister hat die Wahl bestätigt.

— Wie die Zeitungen melden, wird Hofkapellmeister Franz Schalk von der Hofoper in Wien Direktor der Budapester Hofoper. Es heißt jetzt, Hofkapellmeister *Bruno Walter* sei in Wien mit einem erhöhten Gehalte wieder engagiert worden, so daß München (mit Ausnahme der fünfmonatigen Tätigkeit Walters als Gastdirigent) auf ihn verzichten muß. — Wem darf man gratulieren?

— Der erste Kapellmeister der Oper am Stadttheater zu Linz, *Karl Auderieth*, ist vom Herbst d. J. ab für drei Jahre an die Volksoper in Wien berufen worden. *B.*

— Als Nachfolger des Kapellmeisters B. Tittel am Nürnberger Stadttheater ist der Posener Kapellmeister Dr. *Fritz Stiedry* engagiert worden.

— Der Schöpfer der „Puppenfee", der Wiener Opernkapellmeister *Joseph Bayer*, hat sein 60. Lebensjahr vollendet.

— Seinen 80. Geburtstag hat bei voller geistiger Frische und körperlicher Rüstigkeit der frühere Schauspieler am Hoftheater und Komponist *Ludwig Wallbach* in Stuttgart gefeiert, von dessen beliebten Liedern eine Reihe sich wirklich die Volkstümlichkeit erobert haben. Wallbach (von dem einige Lieder auch im Verlag von Carl Grüninger erschienen sind) findet auch heute noch seine volle Freude am Musizieren. Seine freundliche Muse ist ihm treu geblieben bis ins hohe Alter.

— *Arrigo Boito* hat das Fest des 70. Geburtstages begangen. Sein Komponistenruhm basiert auf einem einzigen Werke, der Oper „Mefistofele"; in der Musikgeschichte wird aber auch sein Verhältnis zu Verdi Beachtung finden müssen. Vielleicht ist er dem Meister in seinen späteren Jahren mehr gewesen als bloß der „Librettist".

— *Rochus Freiherr v. Liliencron* ist, wie bei Redaktionsschluß dieses Heftes bekannt wird, im 92. Lebensjahre in Koblenz gestorben. (Eine Würdigung des bedeutenden Gelehrten soll folgen.)

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 bringt ein Lied „Nach Sesenheim" von *Heinrich Rücklos*, das 2 Seiten beansprucht. Wir möchten hiezu noch besonders bemerken, daß wir von der früheren Methode, regelmäßig 4 Seiten Musikbeilagen jedem Hefte anzufügen, aus mehr als einem Grunde Abstand haben nehmen müssen. Unsere Abonnenten erhalten in jedem Quartal 24 Seiten Musikbeilagen. Heft 7 und 8 brachten je 4 (= 8), Heft 9 brachte 6 Seiten (mit Sonderstimmen 10), Heft 10 brachte 8 Seiten, Heft 11 fiel aus. Das ergab für dies Quartal bisher 22 Seiten, heute folgen die übrigen 2. — Der seine eigenen Wege gehende Heinrich Rücklos hat sich in kurzer Zeit sehr schöner Erfolge als Liederkomponist zu erfreuen gehabt. Seine Lieder werden nicht nur viel und mit unzweifelhaftem Erfolg gesungen, sondern auch tatsächlich — gekauft! „Nach Sesenheim", das im Stil getroffen ist, wird sicher allgemein ansprechen, und wir können Heinrich Rücklos, der ja unseren Lesern kein Unbekannter mehr ist, für Freunde der Hausmusik warm empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 9. März, Ausgabe dieses Heftes am 21. März, des nächsten Heftes am 4. April.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Musikfreundin. Ihren Schmerzensschrei können wir leider nicht abdrucken. Bitte teilen Sie uns mit, wie Sie das „Interesse vieler Musikfreunde" festgestellt haben. Auch mal wieder der berühmte Unus pro multis? Bitte teilen Sie uns auch mit, auf Grund welcher Kenntnisse und Erfahrungen Sie sich zu dem Ausdruck „Machwerk" berufen fühlen? Daß Ihnen der Klassiker darauf um so mehr gefallen hat, freut uns für Sie und wir wollen Ihnen diese Freude auch nicht nehmen. Warum aber wollen Sie den Menschen, die anders denken als Sie, die ihrige nicht lassen? Ist D. der Ort, an dem man Gelegenheit hat, moderne Musikprobleme so zu studieren, daß man sich zum öffentlichen Urteil berechtigt glaubt? Vergleichen Sie übrigens Auerbachs Urteil über Wagner im heutigen Aufsatz.

Lehrer B. Wir werden auf die Angelegenheit noch zu sprechen kommen. Die Frage wurde ganz allgemein gestellt.

W. K. Sie schreiben uns: „Ich möchte in der Hauptsache Komponist werden!" Und an diesem Entschluß sind wir durch eine günstige Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten schuld? Das könnte uns schlaflose Nächte bereiten. Wenn Sie Musiker werden wollen, so lassen Sie sich erst mal von einem Dresdner Künstler auf Herz und Nieren prüfen, ob Sie auch in allem das nötige Talent haben. Und dann auch noch Selbstunterricht? Ach, wenn doch all die jungen Leute 8 Tage lang in unserer Redaktion tätig sein könnten, dann würde manchem die Lust zum Komponieren als Lebensberuf vergehen! Wenn Sie nicht ein Genie sind, so werden Sie auf dem Wege des Selbstunterrichts nicht viel für den Beruf erreichen. Lernen Sie bei tüchtigen Lehrern erst mal so viel praktische Musik, daß Sie sich damit Ihr Brot verdienen können. Oder haben Sie das nicht nötig? Wir empfehlen Ihnen die Harmonielehre von Louis-Thuille für das Studium. Auch für die Instrumente brauchen Sie unbedingt Lehrer, wenn Sie die Musik beruflich ausüben wollen, wie wir schon oft gesagt haben.

Poschmann Odeon. Verzeihen Sie bitte, daß Sie erst heute Antwort bekommen. Ihr Schreiben hatte sich „verloren" und kam bei einer Revision jetzt erst wieder zum Vorschein. Ein anderes Mittel ist uns nicht bekannt. Wie sollte es auch anders möglich sein? Wir werden gelegentlich noch mit einigen Praktikern Rücksprache nehmen, wenn Sie uns nochmal schreiben wollten. Es erscheint demnächst auch bei uns ein Aufsatz über die Blindenschrift.

Dur und Moll

— *O unglückseliges Flötenspiel.* Wir lesen in den „Signalen“: „Unser unfreiwilliger Mitarbeiter, der sparsame Intendant von X. am Hoftheater zu Y., hat wieder von sich hören lassen. Der Hofkapellmeister hatte sich schon seit langem alle erdenkliche Mühe gegeben, Seine Exzellenz davon zu überzeugen, daß der greise Flötist N. endlich pensioniert werden müsse, aber der Hochmögende wollte die Notwendigkeit nicht einsehen. Bei einer Probe, die der zweite Dirigent leitete, schien dem Hofkapellmeister der Moment günstig für eine erneute Attacke. „Sehen Sie selbst, Exzellenz“, hub er an, „der gute N. kann die Flöte ja nicht einmal mehr wagerecht halten, sie sinkt ihm fortwährend herunter.“ Einen Augenblick stutzte Exzellenz zwar, wurde dann aber sofort sich seiner Ueberlegenheit wieder bewußt: „Aber mein Lieber“, sagte er ganz milde, indem er auf die Klarinettisten wies, „dann beschäftigen Sie ihn doch bei jenen Instrumenten, die gleich so nach unten gehalten werden!“

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 7. März.)

P. L—er, U. Mit den Eigentümlichkeiten eines wirksamen Männerchorsatzes sind Sie noch nicht genügend vertraut. Bei „Wenn nicht die Liebe wär" ist in mehreren Takten der Satz zu tief. In „Abschied" dürfte der Text besser deklamiert sein. Die akkordische Behandlung zeigt schon ziemlich Erfahrung; auch die Auffassung verdient Lob. Das Duett, wiewohl etwas rührselig, hat einen anmutigen Zug.

V. H., Tsch. Der elegische Ton Ihrer volkstümlichen Weisen schmiegt sich den poetischen Werten der Textworte innig an und wirkt dementsprechend.

Ilias. Aus Ihren Liedern leuchtet ein lebhaftes Kolorit. Der künstlerische Effekt von „Ich habe keine Schmerzen" wird durch eine bis ins Derbe gesteigerte herbe Chromatik benachteiligt. Wo der harmonische Ausdruck maßvoll bleibt und die melodischen Kurven nicht verzerrt erscheinen, erzielen Ihre Lieder eine tiefere, befriedigende Wirkung.

Menuett — W. Ihr Menuett ist kein „Goldhähnchen". Unsere kritischen Notizen dazu werden Ihnen wohl verständlich sein.

J. Sch., Sp. Trotz seiner Einfachheit nicht ohne Wirkung. Der Satz ist korrekt. — Ein solcher Ausweis genügt künftighin nicht.

J. F., N. „Ueber den Mangel an musikalischem Geschmack." Ihr Artikel eignet sich eher für die Tagespresse, wo er auch an die richtige Adresse gelangen würde.

Hilfsl. H. in P. Sie haben sich wacker, aber vergebens gemüht. In der Kontrapunktik fehlt es Ihnen noch an Wissen und Erfahrung. An Veranlagung fehlt es nicht. Befassen Sie sich zunächst mit kürzeren, einfacheren Formen.
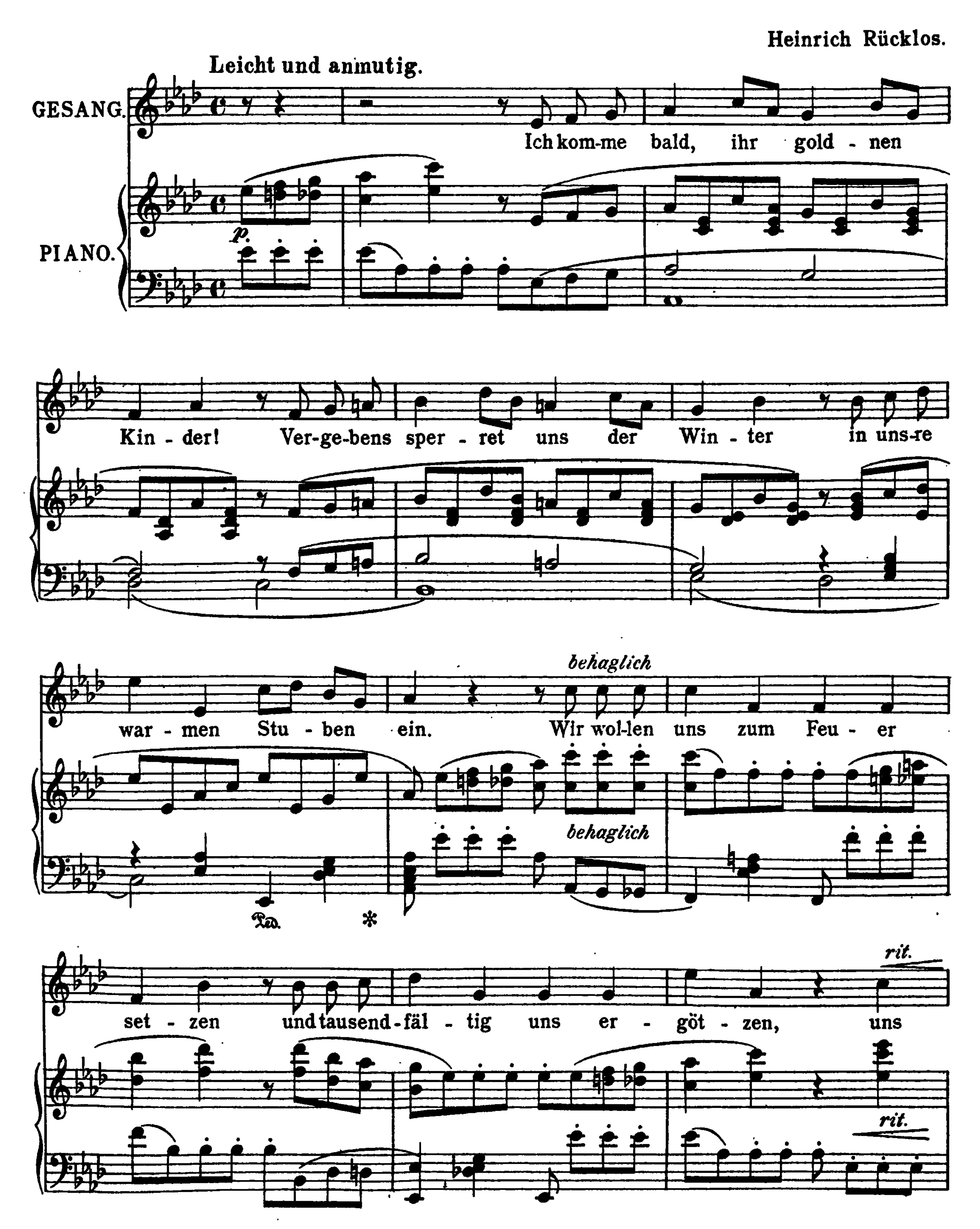
A. M—er, L—bach. Sie sind ein verständiger Tonsetzer. Am besten bewährt sich Ihre Begabung im heiteren, volkstümlichen Genre. „Hänsel und Gretel" ist ein köstliches Stück. Walzer und Marsch erinnern an Vorbilder; Streben nach originellerem Ausdruck wäre darum angezeigt. Bei näherer Bekanntschaft mit Ihrer Muse wächst das Verlangen nach der persönlichen Note des Künstlers. Wir freuen uns aufrichtig Ihres besseren Erfolgs.
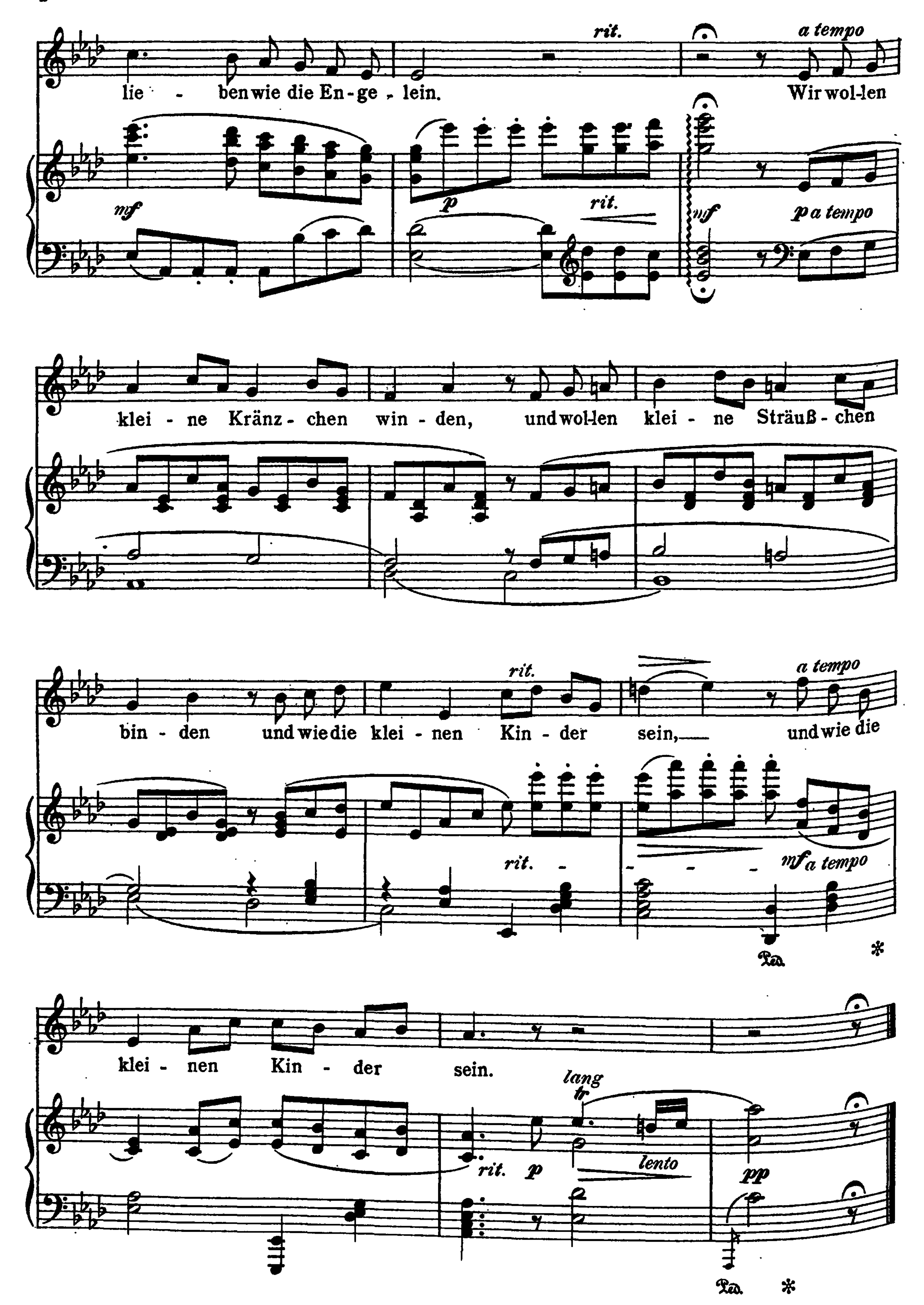
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Nach Sesenheim.

(Goethe.)

Heinrich Rücklos.
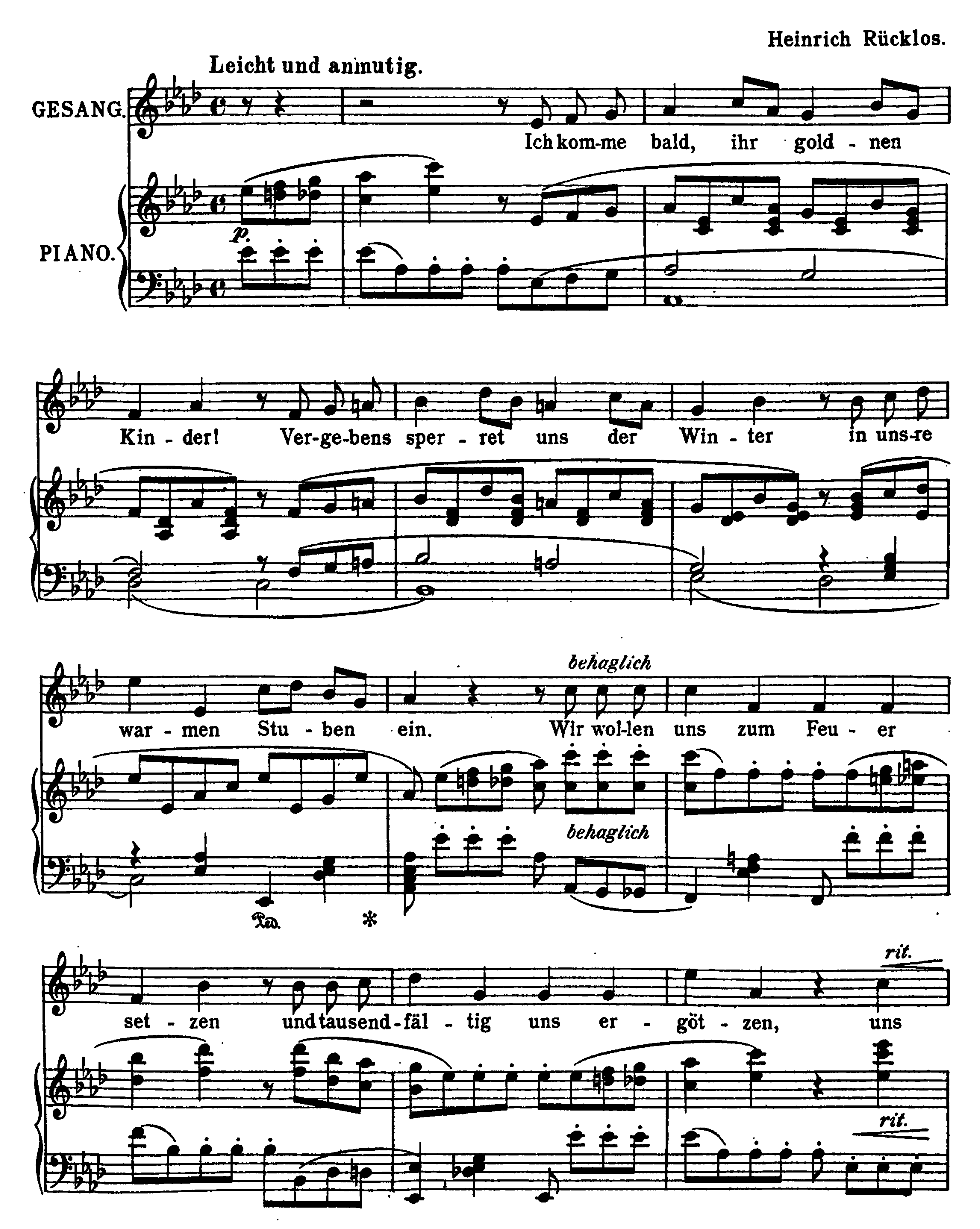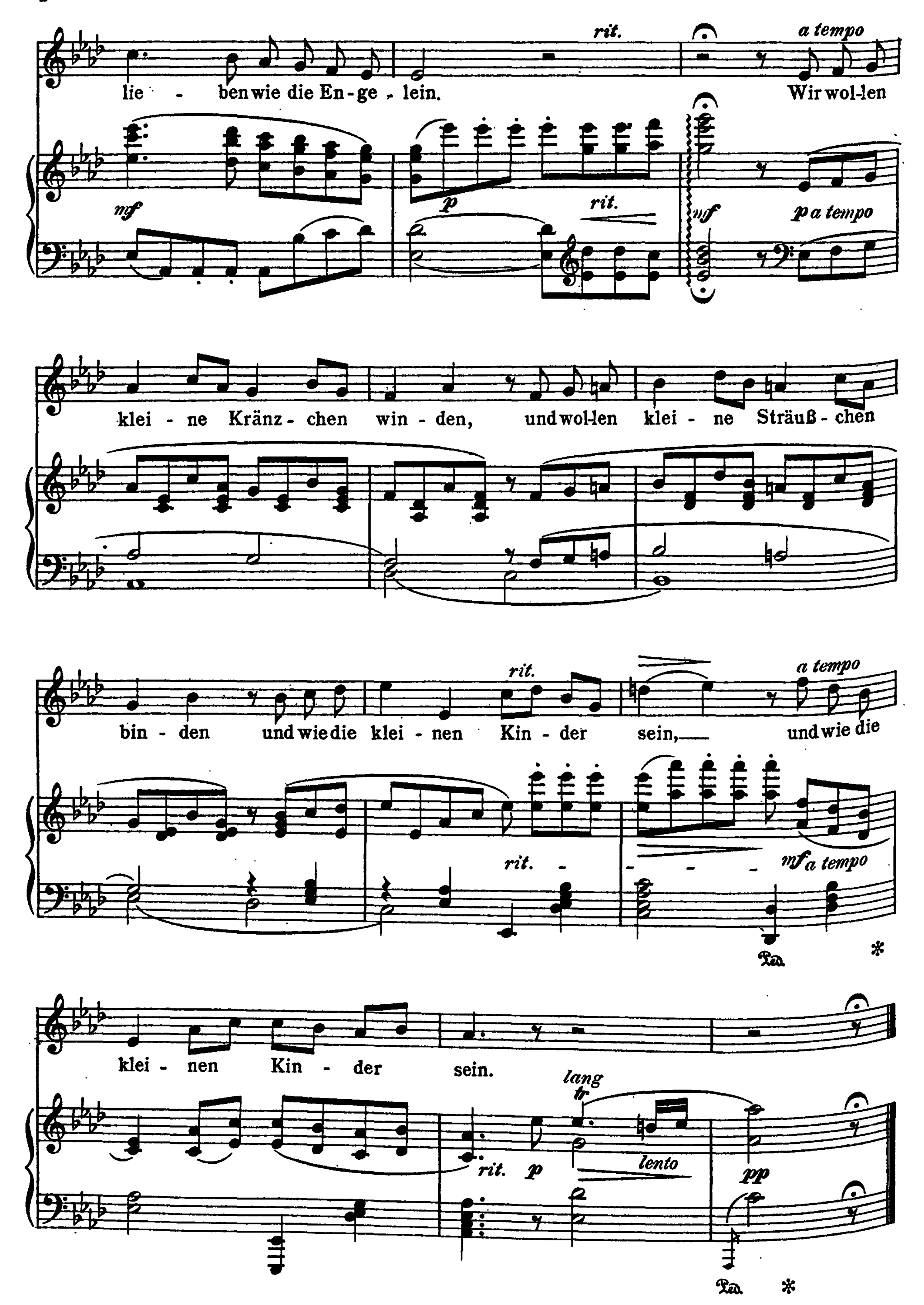



rit.
a tempo
lie - ben wie die En - ge - lein.
Wir wol-len
mf
p
rit.
mf
p a tempo
klei - ne Kränz - chen win - den, und wol-len klei - ne Sträuß - chen
bin - den und wie die klei - nen Kin - der sein, und wie die
rit.
a tempo
rit.
mf a tempo
klei - nen Kin - der sein.
lang
tr
rit.
p
lento
pp

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Nach Sesenheim.

(Goethe.)




rit.
a tempo
lie - ben wie die En - ge - lein.
Wir wol-len
mf
p
rit.
mf
p a tempo
klei - ne Kränz - chen win - den, und wol-len klei - ne Sträuß - chen
rit.
a tempo
bin - den und wie die klei - nen Kin - der sein, und wie die
rit. -
mf a tempo
Ped.
*
klei - nen Kin - der sein.
lang
tr
rit. p
lento
pp
Ped.
*

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.	1912 Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

6. Mechanisierung der Leistungen als Uebungserfolg.

DIE Aufgabe der Uebung ist der Erwerb der Technik. Die Technik aber ist nicht Selbstzweck, sondern steht im Dienste der Ausführung. Das Reich der Kunst beginnt erst nach dem der Technik. Der Künstler will uns nicht die Werke vorspielen, er möchte sie uns in die Seele spielen und die geistige Durchdringung hat die Technik nur zur Voraussetzung. Auch dem Dilettanten muß die Technik endlich zur Verfügung stehen, ohne daß er dauernd ihr sein Hauptaugenmerk zuzuwenden gezwungen wäre, sonst kann Musik machen auf die Dauer keinen Menschen reizen.

Bekanntlich wird dieser Erfolg der Uebung, den man als Mechanisierung der eigentlichen Muskeltätigkeit bezeichnet, von selber erreicht. Die Mechanisierung kann so weit gehen, daß die Finger ein Musikstück zu Ende ausführen, während die Gedanken inzwischen ganz wo anders spazieren gehen, so daß der Spieler am Schlusse sich erst zurückfinden muß und sich gar nicht besinnen kann, wie er im einzelnen gespielt hat. Die Leistung ist rein mechanisch zu Ende abgeschnurrt. Wie ein aufgezogenes Uhrwerk seine Arbeit verrichtet, so hat der Bewegungsapparat gearbeitet, ohne daß neue Antriebe die Tätigkeit in Gang zu halten brauchten.

Es ist eines der umstrittensten Gebiete der Psychologie, auf das diese höchst merkwürdige, aber praktisch ungemein wichtige Umgestaltung der Arbeit führt. Man behauptet, durch die Uebung würde aus der willkürlichen Leistung eine unwillkürliche Tätigkeit, oder gar, es würden aus den mühsam erlernten Handlungen schließlich Reflexe, also Vorgänge, die den angeborenen Reizbeantwortungen wie Husten und Nießen gleichzustellen wären, die wir fix und fertig mit zur Welt bringen.

Die psychologischen Streitfragen sollen hier nicht aufgerollt werden, ich glaube aber, daß der Fernstehende weniger geneigt sein wird als der Fachmann, zu so unverständlichen Behauptungen zu gelangen, wie daß man unwillkürlich Klavier spielen könne. Selbstverständlich will der Spieler spielen und er will das Stück zu Ende spielen, und diesen Willen führt er zunächst einmal wirklich aus. Daß er aber unterwegs abschweift und den Willen nicht mehr weiter spürt, das ist deswegen gar nicht so verwunderlich, weil wir bei jeder Handlung mit einem einzigen Antrieb bis zum Ende gelangen, wenn wir unterwegs nicht gestört werden.

Und es genügt nicht nur ein Antrieb, um die Ausführung in Gang zu bringen, sondern die ganze Arbeit kann in ihrem Verlauf durch einmalige Willenseinstellung festgelegt werden. Man kann ein Musikstück ja ebensogut durchlesen wie spielen, man kann das Tempo schneller oder langsamer nehmen und bestimmt es natürlich ein für allemal mit einem Willensakt. Damit ist die Tatsache zu vergleichen, daß durch einmalige Kenntnisnahme des Notenschlüssels sämtliche Noten des Stückes ihren Wert erhalten. Früher waren eine ganze Anzahl Schlüssel im Gebrauch, und jetzt noch ist der Cellospieler genötigt, drei Schlüssel zu beherrschen. Er ist dabei aber nicht etwa darauf angewiesen, für jede Note den eigentlich ihre Bedeutung erst bestimmenden Schlüssel ins Bewußtsein treten zu lassen.

Die psychologischen Verhältnisse sind deswegen so verwickelt, weil die Aufmerksamkeit stets nur eine von den hundert Seiten erfaßt, die jedem Ding und jedem Vorgang an sich eigen sind, und weil für das Zustandekommen einer geistigen Tätigkeit eine Unzahl von Gehirnvorgängen ineinander greifen müssen, die durchaus nicht als solche einen Bewußtseinswert erhalten, sondern nur alle zusammen zur Bildung einer Vorstellung verwandt werden. Dem Geist ist das irgendwie Verbundene stets eine Einheit.

Damit irgendeine Tätigkeit in geordneter Weise ablaufen kann, muß eine große Anzahl von Leistungen nebeneinander von statten gehen, und es ist durchaus notwendig, daß die Mehrzahl der Teilleistungen mechanisiert wird. Sie müssen vonstatten gehen, ohne daß auf sie besonders geachtet werden müßte, damit die Aufmerksamkeit sich dem Ziel des Ganzen ungeteilt zuwenden kann. Wenn man einen Besuch machen will, so umfaßt dieser Entschluß eine große Anzahl von Einzelleistungen, die zur Ausführung des Vorhabens notwendig sind. Die schwierige Arbeit, die Treppe herunterzusteigen, wird gewöhnlich ohne jede Beachtung gelöst, und man kann eine ganze Anzahl Straßen durchschreiten, ohne an anderes als den Zweck des Besuches zu denken, oder wenn eine Dame die Handlung ausführt, ob das Kleid auch passen mag für die Gelegenheit. Genau in derselben Weise wird die Absicht, ein Musikstück auszuführen, verwirklicht. Man setzt sich ans Instrument, und wie man diese Vorbereitung nicht beachtet, so braucht man auch nicht daran zu denken, daß man diese Note mit dem Zeigefinger greift, jetzt diesen und jetzt jenen Griff anwendet, etwa beim Streichinstrument

Lagewechsel vornimmt, was man beim Lernen sehr viel zu beachten gehabt hat. Der geübte Spieler weiß überhaupt von den Spiellagen gar nichts mehr, die ihm einst so viel Kopfzerbrechen verursacht haben.

Die Mechanisierung ist also durchaus kein zufälliger Nebenerfolg der Uebung, vielmehr beruht der Uebungsgewinn und aller Fortschritt sehr wesentlich auf diesem eigenartigen Vorgang. Man bedenke nur, wie sich die Ausführung einer so verwickelten Tätigkeit, wie sie hier verlangt wird, gestalten sollte, wenn nicht fast die gesamte Technik schließlich mechanisch zur Verfügung stünde. Ist die Absicht zu spielen vorhanden, so muß der bloße Anblick der Noten oder beim Auswendigspielen das Gedächtnisbild des Musikstücks alle erforderlichen Bewegungen unmittelbar auslösen, damit die Aufmerksamkeit sich frei den Feinheiten des Spiels, der geistlichen Durchdringung zuwenden kann. Die mechanisierte Fertigkeit tritt in den Dienst des Ausdrucks. Solange die Mechanisierung fehlt, bleibt das Spiel ein Kampf mit dem Objekt, der unrühmlich ausgehen muß.

Die geistige Prägung ist Gebiet der Persönlichkeit. Wie aber soll diese einer Leistung ihren Stempel aufdrücken, die die Aufmerksamkeit bereits für die körperliche Arbeit voll in Anspruch nimmt? Wir geben jeder unserer Bewegungen die charakteristische Form unserer Veranlagung. Die Gleichmacher wollen die Persönlichkeit natürlich auch hier gerne ausschalten, besonders die Leute, die selbst keine eigne Persönlichkeit bilden, neigen dazu natürlich mit Vorliebe, Eigenart für Unfug zu halten, aber in der Musikausführung soll die Persönlichkeit zu ihrem Rechte kommen, und deswegen muß die Technik mechanisiert werden. Die Leistung des Bewegungsapparats muß so zur Verfügung stehen, daß der Geist von ihrer Beachtung so gut wie ganz entlastet ist. Nur bei besonders schwierigen und absichtlich virtuosenhaft zugestutzten Sachen ist eine Teilung der Aufmerksamkeit statthaft, und das Ideal ist sie auch da nicht, vielmehr wird hier nur die wirkliche Vollendung der Leistung nicht erreicht, weil sie über menschliche Kräfte hinausgeht.

Denn es gehört unbedingt zum Uebungserfolg, daß die Mechanisierung der Bewegungsausführung selbst immer weiter getrieben wird, und es muß bei jeder Uebung auf diesen Erfolg absichtlich hingearbeitet werden. Es darf nicht dem Zufall überlassen bleiben, wann und in welcher Richtung er eintritt. Es sind nämlich verschiedene Teilleistungen, die derartig mechanisch verfügbar sein müssen. Es ist nicht damit getan, daß die Finger die Noten auf die Tasten oder aufs Griffbrett bringen. Wer etwa Zeit seines Lebens darauf angewiesen wäre, den Takt zu zählen, um ihn festzuhalten, der würde Anfänger bleiben, wie wenn er sich jede Taste suchen sollte.

Der Vorgang der Mechanisierung vollzieht sich aber schrittweise, nicht stetig. Wenn eine gewisse Sicherheit, ganz gleich in welcher Richtung, erreicht ist, so ist die Möglichkeit gegeben, die Aufmerksamkeit von diesem Stück der Arbeit abzulenken. Ist die Uebung richtig geleitet, so hat der Lernende in diesem Augenblick einen merkbaren Schritt vorwärts in der Beherrschung der Technik getan, er fühlt auch, daß er jetzt einer Schwierigkeit Herr geworden ist, die ihn so lange am Vorwärtsschreiten behindert hat. Er hat es jetzt „heraus", wie man sehr treffend sagt, und es ist ein merklicher Ruck nach vorwärts oft deutlich zu spüren. Wer sich selbst als Erwachsener an die Erlernung irgendeiner Fertigkeit macht, wird über das Gesetz des ruckweisen Fortschritts oft erstaunt sein. Der Erfolg, daß man einer Schwierigkeit Herr wird, ist immer fast plötzlich da. Er ist natürlich nur durch Ausdauer zu erzielen, stellt sich aber scheinbar von selbst ein, oft wenn es am wenigsten erwartet wird.

Nur in der Mechanisierung eines weiteren Teilstücks der Arbeit, eines der vielfach ineinander greifenden Vorgänge, die eine so verwickelte Tätigkeit erfordert, ist der Grund für dieses Gesetz des Fortschritts zu suchen. Wo so vielerlei gleichzeitig verlangt wird, wie bei einer Kunstfertigkeit, da macht sich die Entlastung der Aufmerksamkeit von einem Teilstück der Arbeit deutlich bemerkbar. Wie soll etwa der junge Klavierspieler in der Abstufung der Tonstärke von Thema und Begleitung die rechte Mitte einzuhalten die Möglichkeit haben, wenn er alle Mühe hat, die Töne halbwegs im Zeitmaß zusammenzubekommen? Die Beherrschung anderer technischer Schwierigkeiten muß die Voraussetzung für solche feineren Schattierungen bilden, und an eine wirkliche Ausgeglichenheit des Spiels ist so lange gar nicht zu denken, als nicht die Grundlagen der Technik so beherrscht werden, daß sie zurücktritt und keinen Platz im Bewußtsein beansprucht.

Die Schwierigkeiten für den Anfänger lassen sich fast alle dahin auflösen, daß die Mechanisierung der Teilleistungen abgewartet werden muß. Aber warten ist bekanntlich nicht jedermanns Sache, und hier heißt es gar recht lange warten. Der Meister spielt Leichtes nicht deshalb meisterhaft, weil es leicht ist, sondern weil er sich ganz der geistigen Durchdringung hingeben kann. Er spielt alles meisterhaft, worüber er technisch hinausgeschritten ist. Wer noch mit der Technik zu kämpfen hat, spielt nie meisterhaft. Man möchte aber gerne wenigstens dies und jenes wirklich spielen können, man spielt ja nicht nur für sich, und überhaupt — man will doch zeigen, was man kann, und man braucht noch kein schlechter Mensch zu sein und will doch einmal mehr scheinen als man ist. Und man weiß sich zu helfen, man lernt einfach auswendig.

Das Auswendigspielen ist die Mechanisierung eines bestimmten Materials. Unzweifelhaft wird hier am energischsten mechanisiert. Man kann etwas so einlernen, daß die Leistung der eines Automaten ähnlich wird, der einmal aufgezogen seine Walze abspielt. Ein Auswendiglernen ohne Mechanisierung ist gar nicht denkbar. Aber was hier mechanisiert wird, ist leider nicht die Technik, sondern der bestimmte Inhalt.

Wenn ein Kind, das lesen lernen soll, jedes Lesestück auswendig behielte und bei den Uebungen statt zu lesen, hersagen würde, so wird es bei solchem Vorgehen schwerlich lesen lernen und der Lehrer wäre genötigt, absichtlich Vorkehrungen gegen das Auswendigbehalten zu treffen. Der Vergleich zeigt wohl hinreichend klar, wie wenig die Technik durch Auswendigspielen gefördert werden kann. Die Technik muß als solche mechanisiert werden, nicht das einzelne Stück. Wer etwas erst dann spielen kann, wenn er es auswendig spielt, der muß bei jeder neuen Aufgabe von vorn anfangen und der Lehrer mit ihm.

Besonders im Beginn des Unterrichts kann im Interesse des Erwerbs einer wirklich zur Verfügung stehenden Technik das Auswendigspielen gar nicht sorgfältig genug vermieden werden. Ist das Gedächtnis hervorragend, dann ist es gar nicht bedenklich, mit dem Stoff schnell zu wechseln, es ist nur notwendig, immer wieder zu kontrollieren, wie Leichteres bewältigt wird. Hilft sich der Anfänger über die ersten Schwierigkeiten mit Auswendigspielen hinweg, dann hat er eine böse Gewohnheit angenommen. Er mechanisiert den Stoff statt der Technik, und das ist natürlich sehr vom Uebel.

Die Mechanisierung ist nötig, um die Zusammenarbeit mannigfaltiger Apparate zu ermöglichen. Deswegen kann man sie wenig fördern, wenn man die Aufgabe zerstückelt. Welche Verkehrtheit war es doch, daß man z. B. die Kleinen früher zunächst mit beiden Händen dasselbe spielen ließ! Man hat ja jetzt eingesehen, wie man sich damit die Aufgabe erschwert hat. Mit einigem psychologischen Wissen hätte man aber gar nicht darauf verfallen können. Denn selbstverständlich tritt schnell Mechanisierung einer Arbeitsweise ein, die schon durch allerhand andere ähnliche symmetrische Tätigkeiten vorgebildet ist, und auf deren Aufhebung von vornherein hinzuarbeiten ist, nicht daß man sie noch befestigt.

Gewohnheiten sind schwerer zu lösen als zu schaffen und für das Kind wird die Aufgabe mit jeder Hand selbständig zu arbeiten um so mehr erschwert, je länger und öfter es gleichsinnig bewegt hat. Es ist sogar zu bezweifeln, ob der Schüler viel Vorteil davon hat, wenn er die Aufgaben der beiden Hände zu lange einzeln einübt. Die Schwierigkeit liegt ja eben in der Gleichzeitigkeit der beiden Leistungen, der Geist aber ist keine Maschine, in der die Walzen nebeneinander herlaufen können, ohne sich zu stören. Der Geist bildet aus dem Gleichzeitigen eine Einheit nach eignen Gesetzen. Stoßen zwei Forderungen zusammen, so teilt sich der Geist nicht in zwei Teile, sondern er wird nur einer voll gerecht, und die Uebung muß erst eine neue Einheit schaffen, in der Licht und Schatten dann so verteilt werden, daß die Leistung dem Ziel gerecht wird.

Alle geistige Tätigkeit ist beherrscht von den Gesetzen der Aufmerksamkeitsverteilung, die reine Muskeltechnik muß so weit gebracht werden, daß die Aufmerksamkeit sich möglichst vollständig anderem zuwenden kann. So denkt man etwa beim Schreiben natürlich nur an den Inhalt und keinen Augenblick daran, daß und wie man Worte zu Papier bringe. So wie die technische Arbeit eine Störung erleidet, wenn etwa die Feder versagt, so ist der Gedankenverlauf unterbrochen und die Leistung empfindlich gestört.

Wir sind an bestimmte Einstellungen der Aufmerksamkeit gewöhnt und wir sind darauf angewiesen, sie festzuhalten. Beachtet man beim Schreiben die Bewegungen, so kommt sogar die unübertrefflich eingeübte Tätigkeit des Schreibens in Unordnung. Wir können gar nicht mehr anders als mechanisch schreiben, die Richtung der Aufmerksamkeit auf eine mechanisierte Tätigkeit stört ihren Ablauf. Die geistige Einheit ist eben keine einfache Zusammenziehung, im Leben des Geistes herrschen nicht Addition und Subtraktion, sondern der Geist bildet seine Einheiten nach eignen Gesetzen, und sein Tun ist selbst hier, im Gebiete der Technik, ein Vorziehen und Vernachlässigen. Immer herrscht eines vor und gibt dem Ganzen seine Farbe und seine Art. Was sich unterordnet, das wird mechanisiert. Wir können nicht zweien Herren zugleich dienen, wir können ungleichen Anforderungen nur dann gerecht werden, wenn die eine sich der andern unterordnen will. Sonst kommen wir ins Gedränge.

An bestimmte Unterordnungen gewöhnen wir uns aber gar zu gerne. Wie wir an der Welt nur das sehen, was uns angeht, so herrscht auch in unserem Tun eine bestimmte Aufmerksamkeitsverteilung nach Gesetzen der Gewöhnung. Daraus erwachsen Widerstände, die alle Anfangsgründe so auffallend erschweren. Es heißt Gewohnheiten aufheben, die unsere Tätigkeiten gestalten, und das ist bei so eigenartigen Anforderungen, wie sie die Musikausübung stellt, oft das schwierigste an der Arbeit des Lehrens und Lernens. Darum hüte man sich aber doppelt, durch Schaffung von später wieder aufzuhebenden Gewohnheiten, die Schwierigkeit zu vergrößern.

Bei Kindern sind die Widerstände aus bestehenden Arbeitsgewohnheiten geringer und ein richtig angefaßter Unterricht hat deswegen hier in mancher Beziehung leichteres Spiel. Aber der Vorteil, der sich daraus ergibt, wird bei Durchschnittsbegabungen mehr als aufgehoben durch die Anforderungen an die Auffassungsgabe. Es ist vielfach die Meinung verbreitet, daß Kinder überhaupt leichter lernen als Erwachsene. Das ist ein Irrtum, der sich wahrscheinlich daher schreibt, daß die meisten erwachsenen Menschen viel zu bequem geworden sind, um noch etwas zuzulernen. In Wirklichkeit lernt das Kind bis etwa zum zehnten Lebensjahr schwer und schlecht, es nimmt das Wenigste wirklich an und der erworbene Besitz ist höchst unsicher.

Alles Lernen beruht ja nur auf Gedächtnisarbeit. Das Gedächtnis nimmt aber nicht ab, wenn man erwächst, sondern es nimmt bis zur Vollendung der geistigen Reife, also mindestens bis zum 30. Lebensjahr andauernd in jeder Beziehung zu, und es bleibt dann lange Zeit auf voller Höhe, um gewöhnlich erst im siebenten Lebensjahrzehnt langsam zurückzugehen. Und der Rückgang besteht zunächst nur in dem Verlust der Fähigkeit, Neues aufzunehmen, während der alte Besitzstand nicht unbedingt zu leiden braucht. Greise sind deswegen verknöchert, weil sie das Neue nicht mehr begreifen, das Alte steht ihnen noch zur Verfügung und es macht seine Forderungen geltend. Wer in der Blüte des Lebens sich für zu alt erklärt, um noch mitmachen zu können, der stellt sich ein Armutszeugnis aus. Er ist vorzeitig greisenhaft erstarrt und er wird nicht ohne Schuld daran sein, wenn nicht eine Krankheit seine Rückbildung beschleunigt hat. Die Mechanisierung kann den ganzen Menschen ergreifen, die Gewohnheit macht aus dem unternehmungsfrohen Jüngling einen Automaten, der deswegen noch unter dem Maschinenautomaten steht, weil man in den doch wenigstens eine neue Walze einsetzen kann.

Die Gesetze des Gedächtnisses sind natürlich auch die Gesetze der Uebung. Was man einmal ganz erworben hat, das steht für immer zur Verfügung und darauf kann so lange weiter gebaut werden, als ein Gedächtnis noch aufnahmefähig ist. Die Uebung kann solange noch weitere Resultate zeitigen, es baut sich immer ein Erfolg auf den andern. Aber Uebung ist eine Sache der Ausdauer und der Geduld, und daran fehlt es bei Erwachsenen so leicht. Beim Skatspiel und beim Glas Bier verlernt man es, sich geistig noch zu regen, und wie man sich die Versuchungen des Lebens vom Halse schafft, indem man sich möglichst beeilt, ihnen zu erliegen, so geht man den Unbequemlichkeiten, die geistiger Neuerwerb mit sich bringt, am einfachsten aus dem Wege, indem man die Sache aufgibt. Zu alt zum Lernen ist nur der Greis, er fristet sein geistiges Dasein mit dem Besitz, den er in der Jugend erworben hat. So sehr wir die Mechanisierung für unser Handeln brauchen, keiner sollte doch das Greisenalter früher rufen, als es erscheint. Wer die Jugend festhalten will, solange die Natur es gestattet, der halte sich ans Neue, er höre nimmer auf zu lernen, und er lasse sich nicht von den Bequemen im Lande sagen, es sei für ihn zu spät. Es ist nie zu spät, mindestens nicht für einen Versuch.

Paralipomena zu R. Wagners Leben.

Von Dr. JULIUS KAPP (Berlin).

Mit dem Erscheinen der Autobiographie wird für die „offizielle" Berichterstattung das Bild von Wagners Leben wohl endgültig festgelegt und ihr die Grenzen gezogen sein. Der Forschung wird es nun obliegen, die Lücken zu schließen, die Irrtümer zu widerlegen und Dichtung und Wahrheit scharf zu scheiden. Gestützt auf teils schon bekannte, aber schwer zugängliche, teils noch unveröffentlichte Schriftstücke sei hier ein kleiner Streifzug in dieser Richtung unternommen.

* * *

Zu der Jugendgeschichte Wagners liefert uns manch wertvollen Beitrag das oft genannte, aber schwer zugängliche Buch der Mrs. *Burrel* „R. Wagner. His Life and Works from 1813 to 1834" (in nur 100 Prachtexemplaren 1905 veröffentlicht).

Richards *Vater, Carl Friedrich Wagner*, ist am 17. (nicht **18.** wie meist behauptet) Juni 1770 zu Leipzig geboren. Er trat am 22. Dezember 1780 in die dortige Thomasschule ein und verließ sie am 15. April 1789, um die Universität zu beziehen. Welche, ist unbekannt. Jedenfalls nicht die Universität Leipzig. Der hier in den Matrikeln verzeichnete C. Fr. Wagner, mit dem die meisten Wagner-Biographen ihn identifizieren, ist eine ganz neutrale Persönlichkeit, der am 7. Mai 1770 in Glauchau geborene

Sohn eines Glasermeisters. Vier Jahre bleibt unser C. Fr. Wagner verschollen und taucht erst wieder vor unseren Blicken auf, als er 1793 das Notariatsexamen in Leipzig ablegt, um dann in die Dienste seiner Vaterstadt zu treten.

Richards *Mutter*[1] heißt *Johanna Rosine* und war an einem 19. September der siebziger Jahre zu Weißenfels an der Saale geboren. Genaue Nachforschungen in den Akten dieser Stadt ergaben mit ziemlicher Bestimmtheit, daß nur die am 19. September 1774 geborene Tochter des „Bürgers und Weißbäckermeisters *Johann Gottlob Pätz*" in Betracht kommen kann. Sie war das vierte Kind aus dessen Ehe mit der ebenfalls in Weißenfels gebürtigen Lohgerberstochter Dorothea Erdmuthe Iglisch. Mit vierzehn Jahren (am 5. Januar 1789) verlor sie die Mutter, der Vater schloß bereits am 28. Oktober des Jahres eine zweite wenig glückliche Ehe, der 1795 noch eine dritte folgte. Von dieser Zeit an verlieren wir jede Spur von Johanna Rosines Lebensweg, um ihr erst wieder 1799 bei der Taufe ihres ersten Sohnes zu begegnen. Selbst das Datum ihrer Vermählung mit C. Fr. Wagner (als solches gilt der 2. Juni 1798) ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Ein Gerücht, das viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, erzählt, daß sie als ganz junges Ding durch Karl August, der für sie entflammt war, nach Weimar gekommen und hier durch Goethe, der mit Adolph Wagner bekannt war, ihrem späteren Gatten zugeführt worden sei. Wagners Mutter war eine hübsche, herzensgute und gescheite Frau, ihre Bildung aber sehr lückenhaft, mit der Orthographie stand sie immer auf Kriegsfuß. Nach dem Tode ihres Gatten heiratete sie am 28. August 1814 den Schauspieler Ludwig Geyer. Die Trauung fand, da das sächsische Gesetz eine Wiederverheiratung nicht vor Ablauf von zehn Monaten gestattete, nicht in Leipzig, sondern in dem nahen *Poetewitz* statt.

Nach des Stiefvaters Tod kam Richard zu dessen Bruder *Carl Geyer* nach Eisleben. Dieser war Goldschmied, und schon Richards Bruder Julius war bei ihm in der Lehre. Er wohnte in der Vicariatstraße 7 (nicht am Marktplatz, wie stets behauptet wird, hierher zog er nach Meldebuch erst am 19. September 1822). Richard wurde in die kleine Privatschule des Lehrers *Wilhelm Weise*, eine sogen. Klippschule, gegeben. In Eisleben lebte damals der berühmteste Seiltänzer aller Zeiten, *Kolter*, der sich 1818 vor den Majestäten Preußens, Rußlands und Oesterreichs produziert hatte. Von ihm wird wohl der kleine Richard seine Begeisterung für akrobatische Kunststücke geschöpft haben. Ende November 1822 wurde er nach einjährigem Aufenthalt, da sich Carl Geyer verheiratete, nach Dresden zurückgenommen und trat am 2. Dezember 1822 in die dortige Kreuzschule ein. Ueber das Verhalten des Schülers orientieren am besten die noch erhaltenen Zeugnisbücher. Sie melden:

	Alter	Sitten	Fleiß	Fortschritt
V. Klasse, II. Abteilung, Ostern 1823	9¾	gut	gut	gut
V. Klasse, II. Abteilung, Michaelis 1823	10¼	leidlich	leidlich	zufrieden
V. Klasse, I. Abteilung, Ostern 1824	10¾	zufrieden	zufrieden	zufrieden
V. Klasse, I. Abteilung, Michaelis 1824	11¼	gut	recht gut	gut
V. Klasse, I. Abteilung, Ostern 1825	11¾	gut	sehr gut	recht gut
IV. Klasse, II. Abteilung, Michaelis 1825	12	gut	sehr gut	sehr gut
IV. Klasse, I. Abteilung, Ostern 1826	13	gut	sehr gut	sehr gut
III. Klasse, II. Abteilung, Michaelis 1826	13½	gut	sehr gut	sehr gut
III. Klasse, I. Abteilung, Ostern 1827	14	zieml. gut	recht gut	gut
II. Klasse, II. Abteilung, Michaelis 1827	14½	recht gut	sehr gut	recht gut

Vor Ostern 1828 ging Richard aus der zweiten Klasse der Kreuzschule ab, um zu seiner Familie, die sich inzwischen in Leipzig niedergelassen hatte, überzusiedeln. Bereits 1826 waren seine Angehörigen mit der Schwester Rosalie nach *Prag* gezogen, da diese hier ein vorteilhaftes Engagement als Schauspielerin gefunden hatte. Richard war in die Familie eines Schulkameraden in Verpflegung gegeben worden. Es war eine hausbackene Spießerfamilie namens *Boehme*, die in der Oberseegasse (jetzige Ferdinandstraße) wohnte. Namentlich der eine gleichaltrige Sohn, Robert, war mit Wagner befreundet, stand auch mit ihm noch in späteren Jahren in Korrespondenz. Im Jahre 1849, als in Dresden nach der Revolution mehrfach Haussuchungen vorgenommen wurden, vernichtete er aber aus Vorsicht jede Spur, die an Wagner erinnerte. Dieser Zug ist für die damalige Auffassung der Dresdner von dem „Revolutionär" Wagner sehr vielsagend.

Am 21. Januar 1828 trat Wagner in die Nicolaischule in Leipzig ein. Er wurde hier in die dritte Klasse zurückversetzt. Dieser Umstand und das immer stärker hervortretende Befassen mit seinem Trauerspiel „Leubald" und anderen Dichtversuchen verdarben ihm sehr bald das Interesse für die Schule. Das erste Zeugnis der Nicolaischule lautet bereits: Sitten: leidlich, Kenntnisse: leidlich. Johanni 1829 heißt es sogar schon: Sitten: 4, Fleiß: 4, Fortschritte: 4. (4 = kaum zu einiger Zufriedenheit.)

Da die Konflikte mit Lehrern und Direktor immer schärfere Formen annahmen (Richard hatte in seiner Begeisterung für das Studententum eine Pennälerverbindung gegründet, und auch sonst viel auf dem Kerbholz), so schied er Ostern 1830 (April) aus der Nicolaischule aus. Da er aber, um sein heißersehntes Ziel, Student zu werden, zu erreichen, das Abiturientenexamen zuvor absolvieren mußte, trat er am 16. Juni 1830 in die Thomasschule zu Leipzig ein. Schon zehn Tage später brach in der Stadt der erste Studententumult aus, der dann unter Einwirkung der Pariser Julirevolution anfangs September zu den bekannten revolutionären Exzessen führte. An diesen nahm der Thomasschüler Wagner sehr lebhaft aktiven Anteil, und sein baldiger Austritt aus dieser Anstalt steht wohl damit in engstem Zusammenhang. In der Autobiographie und bei Glasenapp findet sich eine andere Darstellung. Hier ist als Eintrittstermin in die Thomasschule das falsche Datum „Herbst 1830" gegeben, wodurch erreicht wird, daß die Leipziger Unruhen sich zwischen Wagners Abgang aus der Nicolaischule und seinem Eintritt in die Thomasschule abspielen; so daß er sich also nicht als Schüler, sondern als freier Jüngling daran beteiligt haben kann. Da nun nach dem Ausschluß aus der Thomasschule keine Hoffnung auf Erlangung des Abiturs bestand, er sich außerdem inzwischen zum Studium der Musik entschieden hatte, wozu er dessen nicht bedurfte, so ließ er sich sofort an der Universität Leipzig als stud. mus. inskribieren. Sein eigenhändiger Eintrag in das Matrikelbuch datiert vom 23. Februar 1831.

Schon zuvor war am 25. Dezember 1830 (nicht am heiligen Abend, wie Wagner in der Autobiographie schreibt) zum erstenmal eine Komposition von ihm öffentlich erklungen, eine *Ouvertüre in B dur* im Leipziger Theater. Ihr folgte am gleichen Abend des nächsten Jahres die *Konzertouvertüre d moll* (das Manuskript trägt das Datum „Leipzig 26. September 1831") und am 17. Februar 1832 die erste Aufführung der *Enzio-Musik* im Stadttheater. Der Name des Komponisten erscheint jedoch erst auf dem Theaterzettel der zweiten Aufführung am 16. März

[1] Ueber sie sind die Angaben sehr widersprechend und ungenau. Selbst ihr Mädchenname steht nicht einmal mit Bestimmtheit fest. Die amtlichen Geburtsscheine ihrer Kinder weisen die Variationen auf: Betz (bei Johanna), Perz (bei Albert), Bertz (bei Richard). Auch die Autobiographie gibt, zumal die Stelle durch Kürzung verstümmelt ist, keinen Aufschluß.

Der ersten öffentlichen Aufführung seiner *C dur-Symphonie* am 10. Januar 1833 im Gewandhaus (sie war vorher schon in Prag und gegen Weihnachten 1832 unter Wagners Leitung in dem Leipziger Konzertverein Euterpe erklungen) konnte Wagner nicht beiwohnen, da er vor dem 1. Januar 1833, falls er sich der Militärpflicht entziehen wollte, sächsischen Boden verlassen haben mußte. Bekanntlich hatte er sich nach Würzburg zu seinem Bruder Albert gewandt.

* * *

Zwei bisher unbekannte Gelegenheitsarbeiten aus den Lehr- und Wanderjahren Wagners, die kürzlich im Autographenhandel auftauchten, seien hier noch namhaft gemacht. Sie stammen beide aus der Rigaer Zeit (1838). Die eine ist ein Arrangement der Harfenstelle aus der *Gnadenarie in „Robert der Teufel"* für Streichorchester, die durch das Fehlen einer Harfe im Rigaer Theaterorchester bedingt war, die andere ein Arrangement des *Jägerchors* aus *„Euryanthe"* für 10 corni in Es- und 2 corni in B-basso.

Auch dem ersten Dresdner Kapellmeisterjahr Wagners entstammen mehrere Gelegenheitsschöpfungen. Zunächst ein im Auftrag des Königs von Sachsen komponierter *Festgesang für Männerchor*[1] zur Enthüllung des Denkmals Friedrich August I. Dieser wurde am 7. Juni 1843 als *a cappella-Gesang* unter Wagners Leitung ausgeführt. Kürzlich fand man nun in Dresden im Nachlaß des Kammermusikus Mehner, der für Wagner als Kopist gearbeitet hat, einen *Instrumentalpart* von Wagners Hand zu diesem Opus. In dieser neuen Gestalt erlebte der „Weihegruß" am 24. Mai 1911 vom Dresdner Rathausturm herab eine Wiedererstehung und zugleich verspätete Uraufführung.

Das zweite Gelegenheitswerk war die für die Dresdner Liedertafel geschaffene Oratoriumsszene *„Das Liebesmahl der Apostel"*, dessen Komposition, wie das kürzlich zum Verkauf gekommene Originalmanuskript besagt, in den Zeitraum 14. Mai bis 16. Juni 1843 fällt. Kurze Zeit darauf folgte die *Trauermusik* zur Einholung der sterblichen Ueberreste Carl Marias von Weber von London nach Dresden. Diese Feierlichkeit, die hauptsächlich durch Wagners Propaganda ermöglicht worden war, krönte seine Bestrebungen für die Kunst des von ihm schon von frühester Jugend an so verehrten Meisters. Noch kurz zuvor hatte er in Paris vergeblich für ihn zu wirken gesucht, wie außer seiner Freischützkritik, durch die er den Franzosen den Zauber dieses Werkes erschließen wollte, auch folgende Briefstelle an Hofrat Winkler in Dresden zeigt:

Paris, 12. März 1842.

„Die von mir laut gerügten ungeheuren Mängel der hiesigen Freischütz-Aufführung treten bei eingetretener vollständiger Erschlaffung aber nur noch degoutanter hervor und so ist der herrliche Freischütz jetzt zum elenden Lückenbüßer herabgesunken und dient nur noch dazu, an Ballet-Abenden die Zeit auszufüllen. Vergebens suchte ich auf die Ansicht hinzuleiten, daß man durch eine Benefizvorstellung zu Gunsten der Erben des unsterblichen Meisters und bei einigermaßen verbesserter Besetzung vielleicht das Publikum von Neuem wieder reizen und somit auch fesseln könnte, — aber mit Leuten, die den Freischütz ja nicht einmal begriffen haben, ist ein enthusiastisches Wort ja nicht zu reden."

* * *

Einen interessanten Beitrag zu dem vielumstrittenen Thema von Wagners „Undank" bietet das nachstehende, noch unveröffentlichte Schreiben des bekannten Walzerkomponisten *Josef Gungl* an *Valentin Hamm*, die beide in der Würzburger Zeit zu Wagner in engsten Beziehungen gestanden hatten. Es lautet:

München, am 19. Februar 1865.

„Mein teurer Valentin!

Dein liebes Schreiben hat mich sehr erquickt, denn abgesehen davon, daß ich von dem hiesigen Musikantenvolke mit einer wahrhaft dämonischen Consequenz verfolgt werde, hat mich außerdem noch der eine Umstand, daß die Kapelle — welche seit mehr als zwanzig Jahren meinen Namen trägt — unter den Verfolgern die Eifrigsten waren, mich am tiefsten gekränkt. Daß ich darüber nicht graues Haar bekam, ist ein wahres Wunder, denn ich muß Dir nur im Vertrauen sagen, ich hatte schon fast allen Mut verloren. Da aber richtete mein gutes, braves Weib mich wieder auf, und drängte mich dazu, mir eine Kapelle aus dem Auslande zu holen. Das habe ich auch getan und bin im Ganzen mit den Leuten zufrieden, und was noch mehr wert ist, das Publikum ist es auch, denn eine solche herzliche und auffallende Teilnahme, wie sie mir bei jeder Produktion bewiesen wird, habe ich noch nirgend erlebt. So, nun habe ich Dir einen Comentar von meinen hiesigen Erlebnissen gegeben, und nun zu etwas Anderem.

Du frägst mich, ob ich mit Wagner zusammenkomme. — Wie kannst Du nur eine solche Frage tun? Der Wagner von jetzt ist ein ganz Anderer als der Wagner von früher. Und wie könnte es auch anders sein? Wer einen königlichen Freund hat, und nicht voll von jener Demut ist, welche unser göttlicher Religionsstifter gelehrt und empfohlen hat, der überschätzt sich gar zu leicht und hält uns arme Menschenkinder nicht für würdig, mit ihm dieselbe Luft einzuatmen.

Ich spreche hier aus eigener Erfahrung, mein lieber Hamm, und will Dir in Kürze erzählen, was ich in dieser Beziehung erlebt habe.

Kaum einige Tage in München angekommen, wollte ich Wagner besuchen, tat meinen Cadaver in vorschriftsmäßigen Visiten-Wichs, und fuhr bei ihm zu jener Tageszeit vor, in welcher alle Völker (nämlich civilisierte Völker) des europäischen Kontinents Anstandsvisiten zu machen pflegen. Es war aber ein Irrtum von mir, daß ich glaubte, Herr Wagner sei eben auch nur aus demselben Stoffe geformt, wie andere Menschenkinder, denn Herr Wagner tat wenigstens so, als wäre er in diesem Punkte ganz anderer Meinung, und ließ mir sagen, er empfinge nur zwischen 5 und 6 Uhr Abends. Bon! dachte ich mir, es kostet Dich bloß eine Droschke mehr und fuhr von dannen. Nach zwei Tagen fuhr ich Punkt halb sechs bei ihm vor, es war aber wieder ein Irrtum von mir zu glauben, Herr Wagner müsse nach dem mir gegebenen Bescheide eben auch mich empfangen. Sein Leibmameluk meldete mir nämlich, Herr Wagner sei nicht ganz wohl und könne nicht empfangen. Ich harmloser Wurm fuhr abermals von dannen und dachte mir: Nun! es kostet eben noch eine Droschke mehr. Fünf Tage darauf stand ich wieder im Vorzimmer des großen Wagner, hörte heitere Männerstimmen in seinem Empfangssalon, bekam aber zu meinem Erstaunen respektive Aerger denselben Bescheid wie das zweite Mal. Nun aber riß mir die Geduld, ich stieß einen lästerlichen Fluch aus, schüttelte den Staub von meinen Füßen — und nahm meines Vaters Sohn das feierliche Versprechen ab, nie wieder daran zu denken, einen Wagner zu besuchen.

Die Moral von dieser Geschichte ist — spiele nicht mit Schießgewehr! zu deutsch: Bilde Dir nicht ein, Du seiest würdig, von einem Wagner empfangen zu werden.

Du hast viel Neues geschrieben und willst wissen, ob ich geneigt bin, die Sachen zu spielen.

Wie kannst Du nur so fragen? Ich bitte Dich darum und gebe Dir die Versicherung, daß ich Alles mit vieler Liebe studieren werde. Schicke mir recht bald und je mehr desto besser.

Und nun mein teurer Freund, umarme und küsse ich Dich im Geiste recht herzlich, und bin wie immer

Dein treuer alter

Josef Gungl.

[1] Unter dem Titel *„Weihegruß"* 1906 durch Kienzl als Gesangsquartett veröffentlicht.

Die Schilderung, die Wagner in der Autobiographie von seiner Ehe mit Minna Planer gibt, wurde mit Recht mehrfach angegriffen. Jedenfalls geben die Briefe Wagners an Minna ein viel zutreffenderes und sympathischeres Bild. Auf eine nähere Darstellung dieses Verhältnisses, bei dem das audiatur et altera pars mehr als je Geltung beanspruchen muß [1], sei hier verzichtet und statt dessen einige vor vielen Jahren zur Auktion gekommene *Briefe Wagners an Frau Pauline Tichatschek*, die Gattin seines ersten Rienzi, mitgeteilt, die einige hübsche Details zu dieser Ehegeschichte enthalten.

Am 20. November 1861 übersendet Wagner der Freundin ein Armband als Geschenk für „den armen Mutz" zum 24. November. „Wohl ist es traurig, den silbernen Hochzeitstag, den wir unter immer noch so sehr zerrütteten häuslichen Umständen zu begehen hätten, am weislichsten diesmal mit Stillschweigen zu übergehen, am Besten halten zu müssen!"

Minna war damals, nach Auflösung des Pariser Hausstandes, wieder nach Dresden zurückgekehrt und hatte sich hier eine kleine Wohnung eingerichtet. In einem Brief vom 16. Dezember 1863 aus Penzing richtet nun Wagner an Frau Tichatschek die Aufforderung, seine Frau zu veranlassen, „aus dem Erlös der Vermietung von Zimmern zur Abzahlung einer alten Zinsenschuld beizutragen"! Dieses Ansuchen berührt um so seltsamer, als Wagner gerade in Penzing sich selbst im Geldverbrauchen keine Schranken auferlegte. Auch mit den in der Autobiographie um diese Zeit unangenehm häufig erwähnten Geldsendungen an Minna will das schlecht zusammenklingen. Mit diesen Geldangelegenheiten befaßt sich auch das nächste Schreiben, das schon aus Mariafeld, wohin sich Wagner vor seinen Penzinger Gläubigern geflüchtet hatte, datiert ist:

„Mariafeld, 25. April 1864.

Beste Freundin!

Sie wissen, daß ich eben keine festen Einnahmen habe. Für diesen Winter hatte ich, um die Fastenzeit, besonders einen Cyklus von Konzerten in Moskau in das Auge gefaßt. Durch eine unerklärte Willkür der Posten bin ich um diese Einnahme gekommen; während ich mir nun helfe, so gut ich kann, und alles daran setze, um diesen Sommer mit meiner neuen Oper fertig zu werden, bin ich zunächst und hauptsächlich darum besorgt, wie ich es anfangen soll, meiner armen Frau die ihr nötigen Unterstützungen zukommen zu lassen. Besser als an irgend jemand anderes glaube ich mich deshalb an Sie, ihre treue und bewährte Freundin, wenden zu können. Ich weiß, daß auch Sie nicht reich sind; ich muß aber nach gemachter freundlicher Erfahrung vermuten, daß Ihnen doch Mittel und Wege offenstehen, in solchen Fällen behülflich zu sein. Demnach bitte ich Sie herzlich und inständig, meiner armen Frau in jeder Weise mit den nötigen Vorschüssen für diesen Sommer an die Hand zu gehen. Zunächst bitte ich Sie, als treue Freundin meiner Frau, dann aber auch aus Rücksicht auf mich, der ich jetzt die höchste Gemütsruhe gebrauche, um die Arbeit, zu der ich so guter und selbst heiterer Stimmung bedarf, ganz zu beenden, und dadurch wieder in die nötige Berührung mit der Welt zu kommen. Somit, liebe Frau Pauline, zähle ich auf Ihren treuen Beistand! Schrecken Sie vor keiner Summe zurück: ich verdiene mir Alles nächsten Winter. Ist dies schon Ende dieses Sommers möglich, löse ich Sie aber in Ihrer Sorge für Minna ab. — Teilen Sie Alles der armen Minna mit und grüßen Sie sie herzlichst von mir! Tun Sie das. Machen Sie mir das Herz leicht und bleiben Sie ein wenig gut

Ihrem wahrhaft ergebenen
Richard Wagner."

* * *

Zum Schluß sei noch der merkwürdigen, wohl vereinzelt dastehenden Tatsache Erwähnung getan: daß jemand Pate seines eigenen Kindes ist. Wagner ist nämlich Pate von Cosimas dritter Tochter *Isolde v. Bülow*, die, wie man heute weiß, bereits sein Kind ist. Ein Brief Cosimas vom 10. Mai 1865 bestätigt dies. Hierin heißt es:

„Je n'ai plus qu'une chose en tête, la représentation de Tristan. Si vous saviez, ce qu'elle signifie dans notre vie, vous me comprendriez! C'est Lundi prochain qu'aura lieu cet évènement . . . Ma troisième fille s'appelle Isolde Ludovica Josepha; Wagner est son parain."

Welche Rolle Cosima auch schon der Außenwelt gegenüber damals in Wagners Leben spielte, beweist auch ein Zettel, den Wagner bei der eiligen Abreise aus München in seiner Wohnung zurückließ. Er lautet:

„Forderungen an Frau von Bülow, Luitpoldstraße 15, zu verweisen. Ebenso Nachfragen etc."

* * *

Wie es mit der „schmucklosen Wahrhaftigkeit" der Autobiographie in bezug auf geschäftliche Korrespondenzen und Honorarangaben bestellt ist, zeigt leicht ein Vergleich der Wagnerschen Darstellung mit dem kürzlich erschienenen Briefwechsel Wagners mit seinen Verlegern und noch krasser der Umstand, daß die Karlsruher Kabinettskasse offiziell unter Berufung auf Wagners Quittungen seine Honorarangaben als „unwahr" bezeichnet hat!

Tonsetzer der Gegenwart.

Hugo Kaun.

Der Name Hugo Kaun ist erst in den letzten Jahren in den Vordergrund getreten. Schöpferisch tätig aber ist Kaun schon seit mehreren Jahrzehnten. Er ist ein Tondichter von Kraft und Können und als solcher ein absoluter Bekenner der Schönheit und festgefügten Form in der Musik, mithin einer Richtung abhold, die alles Bestehende über den Haufen rennen und einen despotischen Individualismus an Stelle des ästhetischen Gesetzes stellen wollte. (Welches ästhetischen Gesetzes? Gibt es ein Normalgesetz? Red.) Kaun weilt erst seit einem Dezennium nach vierzehnjährigem Aufenthalte in Amerika wieder auf deutschem Boden; in diesem verhältnismäßig kurzen Zeitraume hat er eine relativ schnelle Anerkennung seines Schaffens durchgesetzt — ein Beweis dafür, wie hervorragend seine kompositorische Betätigung ist.

Werfen wir zunächst einen Blick auf den äußeren Lebensgang, der die Eigenart der künstlerischen wie menschlichen Persönlichkeit erklärt: Hugo Kaun ist am 21. März 1863 in Berlin geboren. Für die Pflege des musikalischen Sinns, den er von den Eltern ererbt hatte, sorgte bis zum 13. Lebensjahre eine tüchtige Lehrerin. Dann regt sich's im Knaben selbsttätig, es drängt zur Aeußerung in ihm, zum Produzieren. Als Tertianer des Realgymnasiums überrascht er in einem Schülerkonzerte mit einem Capriccio eigener Provenienz; man beginnt Prognosen zu stellen, um die sich der Eigenwillige wenig kümmert. Das Bewußtsein, sich auf eigene Kraft stützen zu müssen, soll er auf dem Dornenpfade des Musikers ein hochgestecktes Ziel erreichen, festigt sich mehr und mehr in ihm. Heimlich bereitet ihn ein Schüler Friedrich Kiels vor; als Sechzehnjähriger verläßt er die Schule, meldet sich ohne Wissen seiner Angehörigen zur Aufnahmeprüfung für die Hochschule an und — wird Schüler der Anstalt. Für dreiviertel Jahr! Dann ist er „des trockenen Tones satt". Er sehnt sich nach des Lebens Bächen hin. Karl Reif nimmt sich seiner an, nach dessen Tode sorgt der Sohn, Prof. Oskar Reif, ein Schüler Tausigs und Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik, für die weitere Ausbildung. Den Beschluß macht ein vierjähriges Verweilen in der Meisterschule Friedrich (Königl. Akademie), die fraglos den Grund für die eminent entwickelte Satzkunst und kontrapunktische Fertigkeit im späteren Tondichter legte. Die bis zum Eintritt bei Kiel komponierten zahlreichen Klavierstücke, Ouvertüren zu Schiller-Dramen („Räuber", „Fiesko", „Jungfrau von Orleans"), sowie eine dreiaktige Operette (nach Kotzebue) fielen dem Flammentode zum Opfer, um nicht später der eventuellen Herausgabe als „Jugendwerk" zu verfallen. Während seiner Schülerzeit bei Kiel genügte Kaun als Einjähriger der Garde seiner Dienstpflicht.

Schwere Zeiten rückten heran, wie sie kaum einem unter den hervorragend Begabten erspart geblieben sind. Das Ringen nach Selbständigkeit, dem die Brutalität im Daseins-

[1] Siehe mein Buch „R. Wagner". Schuster & Löffler.

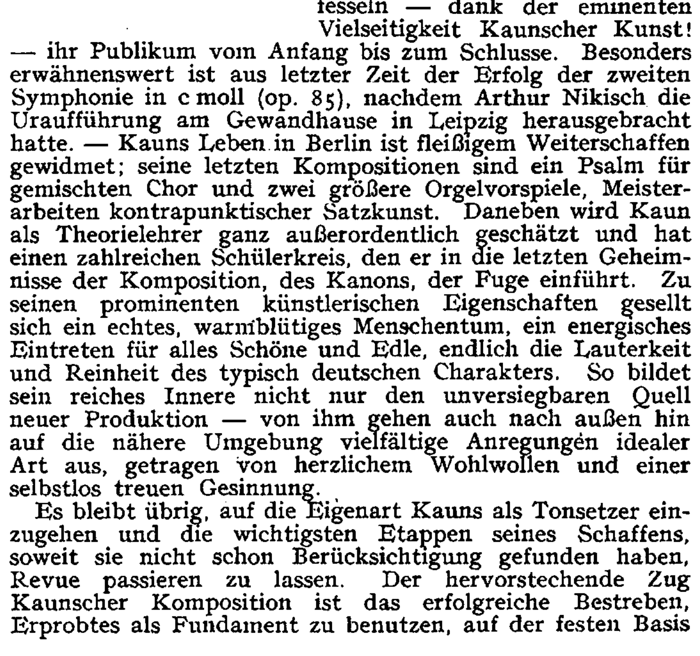
kampfe entgegentrat, auch das um die Mitte der achtziger Jahre durchaus noch nicht ganz beseitigte Vorurteil der sogenannten guten Kreise gegen das Künstler- und Musikantentum. Obendrein starb dem Zweiundzwanzigjährigen der Vater. Kaun mußte sich zum Stundengeben, zur Uebernahme von Chordirigentenstellungen entschließen. War auch die Bezahlung kläglich, so förderte doch diese Tätigkeit in der Richtung auf das ferne Ziel hin; obendrein waren die durch Kaun mit seinen Chören veranstalteten Konzerte von großem Erfolge begleitet. Das währte zwei Jahre; da hatte unser junger Maestro zu seinem tiefen Schmerze erkannt, daß das heißgeliebte Vaterland zu eng für sein Wollen und Wagen war, daß er seine Blicke über die schwarz-weiß-roten Grenzpfähle hinaus richten mußte auf andere Länder mit freierem Spielraume und objektiverer Abwägung wirklicher Werte. Im Februar 1887 schiffte er sich nach Amerika ein und ließ sich in Milwaukee als Lehrer, Orchesterleiter, Dirigent großer Gesangskörperschaften und Tondichter nieder. Er hatte die Stadt der Union gewählt, in der bis heute das Deutschtum im Uebergewichte ist. — Freilich galt's auch hier, sich tüchtig zu regen, dem plutokratischen Stolze des Yankee deutsches Wissen und Können siegreich gegenüberzustellen, das Parvenütum eines jungen Reichtums durch innere Qualitäten in die gebührenden Schranken zu verweisen. Allein aus den Tränen kummervoll durchwachter Nächte, der Sorgen um eine gefestigte Existenz, rang sich die Begabung im Bunde mit eiserner Willenskraft hindurch. Am 26. Februar 1889 stand Kaun an der Spitze des „Bach-Orchesters", um bei Unterstützung durch namhafte Solisten ein Konzert mit eigenen Kompositionen zu veranstalten, — wohl das erste derartige Unternehmen, das ein fremder Tondichter jenseits des „großen Teiches" wagte. Und der große, der jubelnde Erfolg blieb nicht aus. Kaun war der Held des Abends — ein gemachter Mann! Seine Tätigkeit als Leiter des „Liederkranz" und „Milwaukeer Männerchors" stand nicht minder im Brennpunkte öffentlicher Beachtung und Anerkennung. Das glänzend verlaufene, unter Kauns Direktion stehende viertägige Musikfest des nordwestlichen amerikanischen Sängerbundes krönte sein Wirken als Chormeister.



HUGO KAUN.

Dann kam das große, unstillbare Sehnen nach der Heimat über ihn. Was er gewollt, hatte er auf fremdem Boden errungen, eine unerschütterliche Position war ihm sicher. Nun verlangte der echte, warm empfindende Mensch wieder ein volles, tiefes Atemholen in heimischer Luft. Im Sommer 1892 ermöglichte er den Besuch Deutschlands, durchpilgerte die alten, vertrauten Stätten, ließ in Bayreuth die Wunder des „Parsifal" an Ohr und Auge vorüberziehen und kehrte, innerlich gekräftigt, nach Milwaukee zurück, um die gewonnenen Eindrücke in seiner ersten Symphonie (op. 22): „An mein Vaterland" niederzulegen. Das mit glühender Begeisterung konzipierte Werk sollte ihm eine der wichtigsten Lebensfreundschaften eintragen — mit Theodor Thomas, dem genialen Leiter des Chikagoer Symphonieorchesters. Wie frühere Werke seiner Feder, so hatte Kaun auch sein op. 22 an Thomas mit der Bitte um Aufführung geschickt, es aber mit der üblichen Ablehnung zurück erhalten. Die mit Novitäten überhäufte Musikkommission fertigte wohl alle derartigen Einsendungen in gleich stereotyper Weise ab, ohne einen Blick in die Partituren zu werfen; Thomas wußte jedenfalls kaum etwas von diesen Dingen. Empört über die Art der Behandlung wandte sich Kaun in einem sehr energischen Briefe an Thomas und legte ihm die Frage vor, was bei solch ungerechter, summarischer Behandlung eigentlich aus denen werden solle, die, vom reinsten künstlerischen Idealismus getrieben, ihr Bestes gäben und nun mit den Durchschnitts- und Alltagsmenschen zugleich leiden müßten. Die Antwort bildete ein Telegramm, sofort nach Chikago zu kommen und Thomas sein neuestes Werk vorzuspielen. Kaun folgte, Thomas hörte die Symphonie mit gesteigertem Interesse, schließlich mit heller Begeisterung an, zwei Wochen später erklang sie in einem seiner großen Konzerte unter derartig akzentuiertem Erfolge, daß es das Orchester für eine freudig zu erfüllende Ehrenpflicht hielt, jede neue Tondichtung Kauns aus der Taufe zu heben. Zwischen Thomas und Kaun aber war ein Freundschaftsbündnis erstanden, dem nur der Tod des genialen Kapellmeisters ein Ende bereiten konnte und das Kaun über das Grab des Treuen hinaus in höchsten Ehren hält.

Dreizehn Jahre waren verflossen, seit Kauns Fuß amerikanischen Boden betreten hatte. Im ersten Jahre des neuen Säkulums (1900) führte er den innigen Herzenswunsch der Uebersiedlung nach Deutschland aus an der Seite der Gattin und einer auf fünf Köpfe angewachsenen Familie. Wohl mußte er noch einmal nach Milwaukee zurückkehren, um im Winter 1900/01 seinen vertragsmäßigen Verpflichtungen nachzukommen, — aber allein, nachdem er den Seinen in der trauten Heimat freundliche Unterkunft bereitet. Dann löste er die letzten Fäden, die ihn an die Fremde banden, — Deutschland hatte ihn zurückgewonnen als fertigen Meister. Natürlich verlangte man in Berlin den Ausweis solcher Meisterschaft, und Kaun verabsäumte nicht, ihn zu erbringen: 1900 in einem Bechstein-Saalkonzerte als Komponist feinsinniger Kammermusikwerke und Lieder, am 17. Oktober 1901 (Beethoven-Saal) an der Spitze der Philharmoniker als Dirigent seiner zweisätzigen symphonischen Dichtung „Im Urwald" (op. 43), des symphonischen Festmarsches (op. 20) und der Ouvertüre zu seiner Oper „Der Maler von Antwerpen" (neben mehreren Liedergruppen). — In den seither verflossenen zehn Jahren hat der Erfolg Kauns außerordentlich an Breite gewonnen. Seine kompositorische Eigenart in Verbindung mit dem Ernste des Schaffens weist ihn ausschließlich auf die Mitwirkung erlesener Künstlerschaft hin. Halbheit und Mittelmaß dürfen sich nicht an die Lösung der von ihm gestellten Aufgaben wagen. Aber wer einmal intimere Bekanntschaft mit seinen Liedern, Kammermusikwerken, chorischen, Instrumental- und Orchesterkompositionen geschlossen hat, der findet sich reichlich belohnt. Zahlreiche Sänger und Sängerinnen haben die gedankentiefen, klingenden Poeme auf ihr Repertoire genommen, erste Kammermusikvereinigungen (darunter die „Böhmen") die herrlichen Streichquartette op. 40, 41 und 74, die Klaviertrios in B dur (op. 32) und c moll (op. 58), das Oktett (op. 26). Die „Kaun-Abende" bürgerten sich mit ausgezeichnetem Erfolge ein und fesseln — dank der eminenten Vielseitigkeit Kaunscher Kunst! — ihr Publikum vom Anfang bis zum Schlusse. Besonders erwähnenswert ist aus letzter Zeit der Erfolg der zweiten Symphonie in c moll (op. 85), nachdem Arthur Nikisch die Uraufführung am Gewandhause in Leipzig herausgebracht hatte. — Kauns Leben in Berlin ist fleißigem Weiterschaffen gewidmet; seine letzten Kompositionen sind ein Psalm für gemischten Chor und zwei größere Orgelvorspiele, Meisterarbeiten kontrapunktischer Satzkunst. Daneben wird Kaun als Theorielehrer ganz außerordentlich geschätzt und hat einen zahlreichen Schülerkreis, den er in die letzten Geheimnisse der Komposition, des Kanons, der Fuge einführt. Zu seinen prominenten künstlerischen Eigenschaften gesellt sich ein echtes, warmblütiges Menschentum, ein energisches Eintreten für alles Schöne und Edle, endlich die Lauterkeit und Reinheit des typisch deutschen Charakters. So bildet sein reiches Innere nicht nur den unversiegbaren Quell neuer Produktion — von ihm gehen auch nach außen hin auf die nähere Umgebung vielfältige Anregungen idealer Art aus, getragen von herzlichem Wohlwollen und einer selbstlos treuen Gesinnung.



Es bleibt übrig, auf die Eigenart Kauns als Tonsetzer einzugehen und die wichtigsten Etappen seines Schaffens, soweit sie nicht schon Berücksichtigung gefunden haben, Revue passieren zu lassen. Der hervorstechende Zug Kaunscher Komposition ist das erfolgreiche Bestreben, Erprobtes als Fundament zu benutzen, auf der festen Basis

künstlerischer Schönheit im Verein mit strenger Satzkunst den Bau aufzuführen. Er bleibt immer Melodiker, seine Melodien sind tief empfunden, von natürlicher Wärme durchweht, dabei markant und unter subtiler Abwägung der Gegensatzwirkung erstanden. Rhythmisches Leben pulsiert, die Stimmführung ist flüssig, selbst der komplizierteste Durchführungssatz macht den Eindruck absoluter innerer Klarheit und Plastik, in keiner Wendung empfängt man den Eindruck ertüftelter Arbeit, vielmehr der inneren poetischen Eingebung, die zur Emanation drängt. Das Gefühlsleben Kauns, so frei und kühn, so schwelgerisch und leidenschaftlich es sich in seinen natürlichen Impulsen gibt, bleibt doch bei allen seinen klingenden Aeußerungen fast instinktiv geleitet und abgewogen von einem scharf sichtenden Verstande. Hugo Kauns Harmonik nach Kombinationskühnheit und Eigenart eröffnet neue Perspektiven — namentlich in den letzten Werken. Sie ist originell, charakteristisch, dabei aber doch ganz und gar aus der dichterischen Eingebung gewonnen — in keiner ihrer Wendungen erstanden aus der Lust am technischen Kunststück. Darin ruht der Schwerpunkt! Das Kolorit, die ganze Farbengebung als getreues Abbild der Eindrücke, wie sie sich in der Seele des Tondichters widerspiegeln! Hugo Kaun repräsentiert somit den modernen Romantiker.

In den Orchesterkompositionen zeigt sich die Gestaltungs- und Instrumentationskunst am sinnfälligsten. Jeder Satz der Karnevals-Suite (op. 21) ist ein Kabinettstück entzückender Milieuschilderung bei lebhafter Farbengebung, „Falstaff" (op. 60) zeigt den grotesken Shakespeareschen Humor bei bewunderungswürdiger Uebertragung ins Klingende, tragisches Pathos bildet die Grundlage des symphonischen Prologs zu Hebbels „Maria Magdalena" (op. 40), wahrhaft verschwenderische Farbenpracht strahlt die „Urwald"-Dichtung (op. 43) in den beiden Sätzen „Minehahas Tod" und „Hiawatha" aus, meisterhaft sind auch die sechs Originalkompositionen für kleines Orchester geformt. Von den beiden Symphonien (op. 22 und 85) war bereits vordem die Rede. Die konzertante Instrumentalliteratur bereicherte Kaun durch das prächtige es moll-Klavierkonzert (op. 50) mit seinen konsequent durchgeführten Gegensätzen von verträumter Stimmungsmalerei und übersprudelnder Lebenslust — durch das von Märchenromantik gleichsam durchsättigte Fantasiestück für Violine mit Orchesterbegleitung (op. 76). Das Violin-Fantasiestück reiht episodische Bilder, die von einer im volkstümlichen Erzählerton gehaltenen Melodie durchzogen werden, aneinander, ihr bunter Wechsel bietet reiche Gelegenheit, mit der Kunst der Auslegung einzuwirken, rückt auch die Ausgiebigkeit des Soloinstruments nach bravouröser Seite hin in helle Beleuchtung. — Ueber die großen Kammermusikwerke wurde oben gesprochen. Auch sie zeigen die Neigung, die üblichen Maße überkommener Anordnung zu meiden und die neugewonnene Form mit neuem Inhalte zu füllen. Erinnert sei an den Trauermarsch aus dem Streichquartett op. 40 (auf den heldenmütigen Tod des Kaun befreundeten Kapitäns des untergegangenen Dampfers „Elba"), weiter an die Disposition des zweiten Quartetts (op. 41), wo zwischen zwei ruhige Ecksätze, eine brillant durchgearbeitete Fuge und ein Adagio von ergreifender Schönheit, ein übermütig dahinsprudelndes Scherzo gestellt wird. — Wie reich hat Kaun endlich unsere Gesangsliteratur bedacht! Seine Lieder und chorischen Werke sind kaum zu übersehen. Und doch ist nichts (? Red.) darunter, das nur Augenblickswerte repräsentiert. — Solange wir noch Persönlichkeiten von der Geschlossenheit, dem künstlerischen Ernste und Können eines Kaun besitzen, braucht uns um die gesunde musikalische Weiterentwicklung nicht bange zu sein. **Max Chop (Berlin).**



JOHANN NEPOMUK HUMMEL.
Von David d'Angers.

Die Tonkunst in Goethes Leben.[1]

MUSIK kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse." So spricht sich Goethe über sein viel umstrittenes Verhältnis zur Tonkunst mit einer für die Konzert- und Opernbesucher aller Zeiten vorbildlichen Klarheit und Wahrhaftigkeit aus. Und er hat sich den Wirkungen der Musik in seinem ganzen Leben, von frühester Jugend bis ins hohe Alter „rein und wiederholt" mit voller Genußfreude und mit seinem ganzen großen, weltumfassenden Erkenntnisdrang überlassen. Ein neues Buch des meisterlichen Darstellers von Goethes Wesen und seiner Beziehungen zu allen Künsten, *Wilhelm Bode*, *„Die Tonkunst in Goethes Leben"* (zwei Bände, Verlag von *E. G. Mittler & Sohn*, Berlin) beleuchtet mit einer Fülle von fleißig und findig gesammeltem und sorgsamst geprüftem biographischem Material fast jeden Tag in Goethes Leben und zeigt, daß es, wie seine Zeit, durchflutet war von musikalischer Schönheit und innerster Freude an den Wirkungen reiner, nach edelsten Idealen gerichteter Tonkunst. Wer ein lichtes, reichbewegtes und lebensechtes Bild von der Musikkultur der Zeit Goethes gewinnen will und wer seinem Goethe als Musikfreund durch Betrachtung seiner intensiven und ernsten Musikliebhaberei menschlich näher rücken möchte, der lese Bodes hochwertvolles Buch. Der Laie wie der Musikfachmann wird die köstlichsten und erkenntnisförderndsten Früchte aus der inhaltlich und formell reichen und lebendig anschaulichen Darstellung ernten.

Neben anderen Künsten wurde in Goethes Vaterhaus auch die Musik fleißig betrieben. Flöte und Laute wurden von dem Vater, „beides nicht sehr gut, aber auch nicht zu oft" traktiert. Der berühmte Dresdner Gambenspieler *Karl Friedrich Abel* gehörte zu den immer freudig begrüßten musikalischen Hausfreunden. Die Frau Rat schlug gern und mit Geschmack das Klavier und sang mit Eifer allein und mit ihrem alten italienischen Sprachmeister Giovinazzi oft italienische Arien und Duette, die den gern zuhörenden Knaben Wolfgang schon mit der Sprache der Musik bekannt machten, ehe er die gesungenen Worte verstand. Ein drolliger Trick zum Schülerfang, den der Frankfurter Klaviermeister Johann Andreas Bismann anwandte, reizte den Knaben zuerst, die Eltern um Gewährung von Klavierunterricht zu bestürmen. Als dann freilich im Unterricht die lustigen Bezeichnungen der Finger und Noten, die „Däumerlinge, Deuterlinge, Krabbler und Zabbler, die Fakchen und Gakchen (f und g), die Fiekchen und Giekchen (fis und gis)", den trockenen Exerzitien weichen mußten, erlahmte auch das Interesse des Schülers. Anregender und nachhaltiger waren die Eindrücke, die der Knabe von den Konzerten der besten und berühmtesten Virtuosen, die sich in der reichen Handelsstadt gern hören ließen, erhielt. Als Vierzehnjähriger hörte Wolfgang im Scharffischen Saale den anderen gottbegnadeten siebenjährigen Wolfgang. Von ihrem Vater geführt erschienen Wolfgang Amadeus Mozart und seine Schwester Maria Anna mit ihrer „sonderbaren, bisher in solcher Jugend unerhörten musikalischen Geschicklichkeit". Als Greis erinnert sich Goethe des „kleinen Mannes in seiner Frisur

[1] Die dem Aufsatz beigegebenen Bilder sind mit freundlicher Zustimmung des Verlages *E. G. Mittler & Sohn, Berlin*, dem zweibändigen, vornehm ausgestatteten Werke *Wilhelm Bodes* entnommen, womit der bekannte Goethe-Forscher sein verdienstvolles Wirken um einen weiteren wertvollen Beitrag vermehrt hat. Red.

und Degen noch ganz deutlich". Der Besuch der Singspielaufführungen einer französischen Truppe im „Junghof" und das Bekanntwerden mit italienischen Operetten regten den geistig beweglichen und schönheitsbegeisterten Knaben zur Dichtung eines Operntextes, „La sposa rapita", an, der später in reiferer Erkenntnis allerdings dem Feuer geopfert wurde.

Der sechzehnjährige Jüngling trat nun als Leipziger Rechtsstudent in einen Kreis von jugendlichen Musikschwärmern und Familien, in denen die Tonkunst mit aller Liebe und allem Eifer gepflegt wurde. Den Mittelpunkt des hochentwickelten Musikwesens der alten Bach-Stadt bildete das Breitkopfsche Haus, in dem der junge Goethe bald heimisch wurde. Außer den oft veranstalteten Familienkonzerten, bei denen alle Mitglieder der Familie tätig waren, hatte er noch seine besonderen Konzerte mit der einen Tochter des Hauses auf dem Oberboden, bei denen die beiden die zärtlichsten Duette sangen. Schwärmerische Lieder floßen aus der Feder des jungen Studenten und der älteste Sohn Breitkopfs, Bernhard Theodor, setzte Melodien dazu. Mit der Widmung Goethes an Friederike Oeser, die am Schluß seiner Leipziger Zeit seine Liebe gewonnen hatte, kamen diese Lieder später von Frankfurt wieder nach Leipzig zurück und wurden von Breitkopf in Druck gegeben. Auch ein anderer Leipziger Komponist, der Magister Georg Simon Löhlein, versah ein lustiges Neujahrslied Goethes mit einer Singweise und ließ es in Hamburg im Druck erscheinen. Die öffentliche Leipziger Musikpflege mit Joh. Adam Hiller an der Spitze und den beiden vielbewunderten Sängerinnen Gertrud Schmehling und Corona Schröter, die großen Vorspiele der nachher so imposant aufsteigenden Leipziger Gewandhauskonzerte, die ersten erfolgreichen Bestrebungen zur Schaffung eines deutschen Singspiels unter Hillers Führung im Theater, das alles zog das „erregbare und wütend applaudierende Studentchen" mächtig an. Doch die schöne Leipziger Zeit fand bald ein jähes Ende. Krank und in seinem Rechtsstudium nicht weit vorgeschritten, kehrte Goethe in das Elternhaus zurück. Die Fortsetzung seiner Rechtsstudien in Straßburg war gleichfalls umrankt von Liederdichtungen, die ganz aus musikalischem Geiste geboren waren. „Es sah ein Knab ein Röslein stehn" und „Wie herrlich leuchtet mir die Natur", Lieder, die auch ohne in Noten fixierte Melodien wie gesungen klingen, entstanden. Für Friederiken sang er: „Balde seh' ich Riekchen wieder, Balde, bald umarm' ich sie, Munter tanzen meine Lieder Nach der süßen Melodie. Ach, wie schön hat's mir geklungen, Wenn sie meine Lieder sang! Lange hab' ich nicht gesungen, Lange liebe, Liebe lang!"

Auch seine musikalischen Fertigkeiten erweiterte er durch das Studium des Cellospiels, dem er bei Meister Basch oblag.

Heimgekehrt als examinierter und approbierter Rechtsgelehrter verfolgte Goethe neben seiner nicht übermäßig eifrig betriebenen Anwaltstätigkeit immer höhere dichterische und musikalische Ziele. Er suchte einen musikalischen Mitarbeiter für seine großen Opernpläne und wandte sich gleich an den größten Opernmeister seiner Zeit, an den Ritter Gluck. Leider ohne Erfolg. Die Vereinigung des großen Wortdichters mit dem großen Tondichter hätte etwas Großes auf dem Gebiete der deutschen Oper ergeben müssen. So mußte Goethe an den kleineren Musikern seiner Umgebung sich genügen lassen. Johann André komponierte sein mit Liedern und Arien ausgestattetes Lustspiel „Erwin und Elmira" und der junge Musiker Christoph Kayser, dem Goethe bis in sein Alter Freundschaft und Vertrauen auf seine starke tonschöpferische Kraft bewahrte, trat in nähere Beziehung zu dem Dichter und komponierte einige seiner Lieder.

Im Herbst 1775 wurde Goethe nach Weimar berufen. Die kleine Residenzstadt mit ihren sechstausend Einwohnern hatte eine verhältnismäßig überraschend hohe musikalische Kultur. Die musikliebende Fürstin Anna Amalie berief tüchtige und begabte Musiker, wie Ernst Wilhelm Wolf, und Sängerinnen und Sänger an ihren Hof. Als Kapellmeister der Seylerschen Theatertruppe erschien Anton Schweitzer in Weimar, der mit Wieland die erste, erfolgreiche „völlig deutsche" Oper „Alceste" schuf. Die Damen und Herren der Hofgesellschaft bemühten sich mit mehr oder minder Gelingen mit musikalischen Leistungen um die Gunst der Fürstin. Frau v. Stein als Klavier- und Lautenspielerin, ihr Gatte als Flötist, ihre Brüder mit Basset und Glasharmonika, Graf Einsiedel mit verschiedenen Instrumenten und Seckendorff als Komponist veranstalteten in Weimar, auf Schloß Ettersburg und in Tiefurt, oft wertvolle musikalische Unterhaltungen, an denen auch Goethe lebhaften Anteil nahm. Die eigene musikalische Tätigkeit schränkte er allerdings immer mehr ein, berief aber den Stadtmusikus Eberwein mit seinen Instrumentisten oft in sein Haus, wenn er in seinem dichterischen Schaffen nach Stimmungserhebung verlangte. Freund Kayser schickte von seinem neuen Wohnort Zürich oft Vertonungen Goethescher Lieder, die der Dichter von den Theatersängern vorführen ließ und mit freudiger Zustimmung aufnahm. Das fürstliche Liebhabertheater schritt auf Goethes Anregung zu immer höheren musikalischen Aufgaben. Werke von Duni, Monsigny, Cimaroso und Paesiello erschienen auf der Bühne. Zur Lösung der höheren gesanglichen Aufgaben berief man, auf Goethes Veranlassung, die vielgefeierte Corona Schröter nach Weimar. Werke von Bach, Händel und Gluck erschienen zum ersten Male in Weimar und fanden begeisterten Beifall. Die künstlerische Hebung der Theaterleistungen, die Goethe mit aller Liebe und allem Eifer betrieb, versuchte er auch durch Schaffung neuer, gehaltvollerer Operntexte zu fördern. Die Singspiele „Lila", „Jery und Bätely", „Claudine von Villa bella" und „Die Fischerin" entstanden und mit Kayser stand er in regem Briefwechsel wegen einer großen dramatischen deutschen Oper. Im Jahre 1785 hörte der Dichter zum ersten Male eine Mozartsche Oper: „Die Entführung aus dem Serail", deren Größe ihm zwar nicht gleich voll aufging, von der er aber bald nachher, nach öfterem Hören sagte: „sie schlug alles nieder", nämlich seine eigenen langjährigen Bemühungen um ein dichterisch und musikalisches hochstehendes deutsches Singspiel und die deutsche Oper, die er mit dem überschätzten Kayser zu schaffen strebte. Das musikdramatische Genie hatte mit einem Schlage das getroffen, was dem Dichter vorschwebte, das er aber nur mit einem ihm gleich hellsichtigen und schöpferisch großbegabten Musiker schaffen konnte.

Die italienische Reise, das Land der Musik, brachte dem Dichter neue starke musikalische Eindrücke. Maler, Bildhauer und Archäologen umgaben ihn in Rom; der Musiker fehlte zunächst. „Die Künste sind so verwandt, daß man in einer seine Kenntnisse kaum erweitern kann, ohne auch in den andern in gewissem Maße fortzurücken," schrieb er und rief den Freund Kayser zu sich, um mit ihm die alte und neue Musikkultur Italiens zu durchforschen. Freudig berichtet er von seinem Zusammensein mit Kayser: „Es ist ein dreifach Leben, da die Musik sich anschließt." Doch zwei Musiker von größerer geistiger Beweglichkeit drängten bald nachher Kayser mehr in den Hintergrund. Kapellmeister Reichardt, der leicht und schnell produzierende Komponist, setzte Lied um Lied Goethes in Musik und als er nach der Komposition der „Claudine von Villa bella" im Jahre 1789 neun Tage bei dem nach Musik „ausgehungerten" Goethe in Weimar weilte, wurden große musikdramatische Zukunftspläne geschmiedet. Reichardt nahm sich



CHRISTOPH WILIBALD RITTER v. GLUCK.
Von Houdon (1774).

die Faust-Komposition vor und Goethe entwarf den Plan einer großen Ossianischen Oper. Auch die Vertonungen der Goetheschen Singspiele von anderen Komponisten sollte Reichardt noch einmal durch neue ersetzen. Die großen naturwissenschaftlichen Arbeiten, die den Dichter in dieser Zeit beschäftigten, führten ihn auch auf das Gebiet der akustischen Forschungen. Als erster Direktor des 1791 gegründeten Weimarer Hoftheaters wendete Goethe auch der Oper und dem Singspiel seine besondere Sorgfalt zu. Bessere Uebersetzungen der aus Italien mitgebrachten Operntexte und Einführung neuer Werke von Dittersdorf, Mozart, Wenzel Müller, Wranitzky u. a. erhöhten die Wirkungskraft der Aufführungen. Erst als die Sängerin Karoline Jagemann, die Geliebte des Herzogs und ihr Günstling, der Bassist Stromeier, die Opernherrschaft im Hoftheater an sich rissen, zog sich Goethe mehr zurück und suchte Ersatz in der Pflege der Hausmusik. Er gründete sich eine „Hauskapelle" von jungen Theatersängern und Musikfreunden, die jeden Mittwoch abend eine musikalische Unterhaltung veranstaltete, in die Goethe und Schiller Gedichte und frohe Gesellschaftslieder mischten. Ebenso besuchte Goethe gern Häuser, in denen fleißig und mit Geschmack musiziert wurde, wie das der von Danzig nach Weimar übergesiedelten Witwe des Kaufmanns Schopenhauer.

Die Aufgaben der Hauskapelle wurden immer höher gestellt. Die Gründung der Berliner Singakademie durch Zelter, der sich als Freund und musikalischer Vertrauensmann im Herzen des Dichters immer fester setzte, die Berichte von den glänzenden musikalischen Taten und Erfolgen dieses jungen Berliner Kunstinstituts feuerten das Streben der Hauskapelle immer stärker an. Der junge talentvolle Karl Eberwein schwang sich unter Goethes Führung bald zum musikalischen Leiter am Klavier auf und es wurde das Beste von geistlicher Musik, von Haydn, Mozart, Salieri, Himmel, Jomelli, Zelter, Paer, Kayser und anderen mit Eifer studiert und vom Dichter mit lebhaftester Anteilnahme aufgenommen. Auch die Konzerte bedeutender durchreisender Künstler wurden nie versäumt. Der Klavierspieler Himmel und Louis Spohr, der mit Harfenbegleitung seiner Gattin spielte, wurden bewundert. Das erste Zusammentreffen mit Beethoven im Jahre 1812 führte zwar zu keinem näheren persönlichen Zusammentreten. Doch das Urteil Goethes über Beethoven nach diesem ersten Gespräch zeigt, daß der Große die neben ihm aufsteigende Größe aus einem anderen Kunstreiche erkannte. „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen, ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muß." Zu starkes Vertrauen in die musikalischen und geistigen Fähigkeiten Zelters, der doch nur ein großer Plänemacher und ein enger, in seiner Zeit ganz befangener Geist war, lenkten Goethe dann immer mehr von Beethoven ab. Alle Bemühungen der Bettina



PHILIPP CHRISTOPH KAYSER.
Von J. H. Lips.



FELIX MENDELSSOHN (zwölfjährig).
Begas-Hensel-Weger.

v. Arnim, der Marianne v. Willemer, des Geheimrats Schmidt und des ehemaligen Organisten und späteren Berkaer Badeinspektors Schütz, den Dichter für ihren Musikheros Beethoven zu begeistern, scheiterten an den absprechenden Urteilen Zelters. Auch Franz Schubert, der 1814 seine Vertonungen Goethescher Lieder an den Dichter sandte, blieb ihm fremd. Die politischen Unruhen der Zeit und die Versenkung in größte dichterische und naturwissenschaftliche Probleme veranlaßten den Dichter zu immer stillerem Zurückziehen in sein Weimarer Heim. Zelter in Berlin und Rochlitz in Leipzig berichteten ihm nur von dem großen musikalischen Leben. Auf seinen Reisen nahm er mit lebhaftem Interesse musikalische Eindrücke auf; so in Karlsbad von dem Sänger Methfessel, in Sondershausen von dem Musikdirektor Hermstedt, in Dresden in der Familie Körner, auf der Gerbermühle bei Frankfurt von Marianne Willemer, in Jena von dem „schönen Rudelchen", Frau v. Knebel. Carl Maria v. Weber kam 1812 nach Weimar, fand aber bei dem Dichter wenig Entgegenkommen. Noch einmal erwachte das Musikinteresse Goethes stärker, als Zelter von der glänzenden höfischen Aufführung des „Faust" mit der Musik des Fürsten Radziwill berichtete und als Zelter ihm seinen Schüler Felix Mendelssohn, den komponierenden und virtuos klavierspielenden Wunderknaben zuführte. Die Milder-Hauptmann und Maria Symanowska, eine durch Schönheit und glänzende pianistische Begabung gleich ausgezeichnete Schülerin Fields, verschönten durch musikalische Gaben den Marienbader Aufenthalt des greisen, kränkelnden Dichters.

In Weimar wuchs das Musikleben immer reicher empor. Hummel leitete ein gutbesetztes, leistungsfähiges Orchester und wurde als glänzender Klavierspieler gefeiert; ein gut organisierter Chor stand zur Verfügung. Die Künstler waren oft bei dem Geheimen Rat zu Gast und fanden dort immer freudige Anerkennung und starke Anregung. Hummels Schüler Ferdinand Hiller und Adolf Henselt, die Sängerinnen Henriette Sontag und Wilhelmine Schröder-Devrient, der Berliner Opernmeister Spontini und das zwölfjährige Wunderkind Clara Schumann waren unter den Gästen. Hector Berlioz, der sich mit seinen Faust-Szenen dem Dichter zu nahen versuchte, wurde nach Einholung von Zelters Urteil keiner Beachtung gewürdigt.

Von der Jugend bis in hohes Alter war die Musik eine stete und liebe Begleiterin des Dichters. Zum zweiundachtzigsten Geburtstag der Gertrud Schmehling, „der Mara", der Sängerin, die das Herz des jungen Leipziger Studenten mit ihren Tönen entflammt hatte, sandte der Zweiundachtzigjährige nach Reval die Worte: „Sangreich war Dein Ehrenweg, Jede Brust erweiternd; Sang auch ich auf Pfad und Steg, Müh und Schritt erheiternd. Nah dem Ziele, denk' ich heut Jener Zeit, der süßen; Fühle mit, wie mich's erfreut, Segnend Dich zu grüßen!"

Von einer eigentümlichen, symbolischen Erscheinung bei dem Hinabsinken des großen Geistes zur ewigen Ruhe er-

zählte Ulrike v. Pogwisch. Bode berichtet in seinem Buche darüber: „Vom 15. März an litt der Greis an einer Erkältung, die zur ernstlichen Krankheit wurde. Die Nachbarn bemerkten wohl, daß der Tod sich ankündigte. Mit einem Gepolter, das wie Holzhacken im Nachbarhause klang, fing es an; die zweite Erscheinung war die Musik in den Wänden, wo Goethe saß. Zuerst hörte Ulrike v. Pogwisch diese Geistermusik, als sie einmal die Treppe hinaufging; sie fürchtete sich so sehr, daß sie umkehrte und durch einen anderen Aufgang in das Zimmer zu gelangen suchte; aber auch da tönte ihr die Musik entgegen. Nun vernahmen auch die anderen Hausbewohner, daß leise Töne in feinen Melodien aus den Wänden quollen. Der alte Dichter aber saß in seinem Lehnstuhl, hob Arme und Hand und schrieb in die Luft Zeichen, die niemand entziffern konnte."

Wie die Musik Leben und Tod dieses Großen durchleuchtete und erwärmte, hat Wilhelm Bode in seinem Buch meisterlich dargestellt. — Vorzügliches Bilder- und interessantes Notenmaterial erhöhen die Anschaulichkeit des Vorgetragenen. Wer sich im Anschauen dieses kunstgesegneten Lebens und der Blüte musikalischer Kultur in Goethes Zeit Stunden erhebenden Genusses verschaffen will, der nehme das Buch zur Hand.

Oskar Schröter (Stuttgart).

Römischer Brief.

In unserem letzten Schreiben nannten wir als das kommende Ereignis die Aufführung des „Rosenkavaliers". In der Tat hat zu Beginn der Saison das *Straußsche* Werk hier seine Erstaufführung erlebt. Man kann nicht sagen mit großem Erfolg, denn es kam nur zu drei Aufführungen. Trotzdem war die Aufnahme freundlich und nach dem dritten Akt war der Beifall sogar recht herzlich. Aber das Schlimme ist eben, daß nur der dritte Akt wirklich tiefer interessiert und erst hier voll und ganz zur Erfüllung kommt, was die beiden ersten Akte oft in so reizvollen Anfängen versprechen. (Diese von den deutschen Beurteilungen abweichende Ansicht ist interessant. Je mehr man das Werk kennen lernt, um so mehr verliert sich übrigens die ablehnende Haltung dem dritten Akte gegenüber. Red.) In Italien wird das Werk wohl niemals populär werden, schon darum nicht, weil trotz der dem Sinne nach sehr guten Uebersetzung des Librettos durch Ottone Schanzer die ganze Leichtigkeit des „Wienerisch" schwer und schwülstig wird und manche Feinheiten der beiden ersten Akte vollständig verloren gehen. Wie gesagt, der dritte Akt und besonders das reizvolle Schlußterzett retteten das Werk. Die Aufführung war nicht durchweg einwandfrei. Die *Darclée*, die berühmte Primadonna, war denn doch eine zu bejahrte Marschallin, und man kann es Ottavio nicht verübeln, wenn er ihr die junge Sofia vorzieht. Ganz hervorragend war dagegen der „Ochs von Lerchenau" des Herrn *Ludikar* von der Scala; eben dieser Sänger wurde auch bei der Uraufführung in Mailand vom Komponisten warmen Lobes gewürdigt. Die Darstellerin des Ottavio hätte die Rolle gut ausgeführt, wenn ihre hübsche Stimme etwas voller wäre. — Inzwischen ist nun auch ein anderer Strauß, die „Elektra", hier aufgeführt worden. Wenngleich wir mit dieser Aufführung so verspätet kommen, daß ein Urteil kaum mehr am Platze ist (? Red.), so dürfen wir doch wohl unsere Eindrücke darüber mitteilen. Die „Elektra" hat hier einen starken Erfolg gehabt, besonders vom Auftreten des Orest an, wo der Hörer nach manchen Längen und tonlichen Grausamkeiten sich wieder an der Stärke Straußschen Könnens erholen kann. Hier kommt wieder der größte moderne Symphoniker zu Wort. Unwiderstehlich ist der Eindruck, den der Tanz der Elektra hervorruft, langsam sich steigernd vom Ausdruck der Freude über die erfüllte Rache bis zum Taumel des Wahnsinns, das ist wieder eine Meisterleistung Straußens. Die Elektra wurde von *Emma Carelli* ausgezeichnet gegeben, auch die übrigen Darsteller waren recht gut. Als „Vorspiel" sozusagen spielte das Orchester den Tanz der „Salome", und zwar geschah dies, um der römischen Frauenwelt entgegenzukommen, die sich beklagt hatte, daß es in der „Elektra" an einem Zwischenakt mangle, in dem man seine Toilettenpracht entfalten könne. — Neue italienische Opern bekommen wir nur eine, „Conchita" von dem jungen *Zandonai*, die schon in Mailand mit Erfolg aufgeführt wurde; sonst sind noch in Vorbereitung *Humperdincks* „Königskinder". *Mascagnis* „Isabeau" wird in dieser Saison nicht mehr hier gegeben; wer das Werk hören will, muß nach Mailand, Neapel, Venedig oder Novara fahren, wo überall der Erfolg stark war, trotzdem auch diese letzte Oper Mascagnis sich wieder mit allen guten und allen schlechten Eigenschaften des Komponisten präsentiert.



C. F. ZELTER.
Von P. J. Bardou.

Die Konzerte haben den Höhepunkt erreicht. Zuletzt war *Pfitzner* im „Augusteum". Sein Besuch stand aber unter keinem guten Stern; das Orchester, durch die ständig wechselnden Dirigenten schon etwas nervös gemacht, war mit zwei fast neuen Programmen in einer Woche und dem kein Wort italienisch sprechenden Dirigenten nicht zufrieden und gereizt; die Direktion, die helfend hätte einspringen sollen, trägt die Hauptschuld, daß die beiden interessanten Konzerte nicht frei von Störungen verlaufen konnten. Sehr fein dirigierte Pfitzner Beethovens Achte Symphonie — seine eigenen Werke, die sehr interessierten und die hier noch unbekannt sind, kamen eben infolge der mangelnden Probenzahl nicht durchweg zur Geltung. — Ein ungarischer Zyklus im Beginn der Saison, von *Jenö Hubay* dirigiert, gefiel wenig. Uns deucht, daß unter all dem, was wir hörten, wenig war, was dauernden Wert hätte. Auch das darauffolgende „russische Festival" befriedigte nicht viel mehr, wenn es auch zu loben ist, daß man uns mit der Musik der andern Nationen bekannt machen will. Wir hörten Kompositionen von *Scriabine, Liapunoff, Liadoff* — daß von Tschaikowsky gerade „Manfred" gewählt wurde, schien nicht sehr glücklich. *Wassili Safonoff*, der geschätzte Kapellmeister, dirigierte. — Beethoven, Brahms und Schumann brachte uns dann wieder *Bernardino Molinari*, der junge Dirigent der Cäcilienakademie, der sich in den letzten zwei Jahren von unbedeutenden Anfängen zu tüchtigem Können hinaufgearbeitet hat. Es wäre nicht unmöglich, daß in ihm einmal der so nötige ständige Dirigent des Augusteum-Orchesters erwüchse. Beinahe zu einer Schlacht kam es, als er die „Iberia" von *Debussy* brachte, fanatische Anbeter und ebenso erbarmungslose Feinde der Franzosen stritten um den Sieg ihrer Meinung.

Mit Solisten hatten wir mehr Glück in diesem Winter. Der Liebling der Römer, *Franz v. Vecsey*, entfachte in seinen vier Konzerten jedesmal wahre Beifallsstürme. Man muß ja wohl staunend stehen vor solcher Fertigkeit, vor solcher Sicherheit der Bogenführung, aber im stillen wünscht man doch: „vergiß das Beste nicht!" Uns deucht, daß vor lauter Virtuosität doch das Seelische bei ihm zu kurz kommt. Einen besonderen Genuß bot uns ein Abend, an dem sich die drei

berühmten Solisten *Hubay, Dohnányi, Vecsey* vereinten. Selten hörte man wohl so das Bachsche Doppelkonzert spielen wie von diesen beiden Geigern, und man fragt sich nur, wie kann ein Künstler wie Hubay, der solche Töne aus seinem Instrument zu locken weiß, die Geige so zurückstellen dem Taktstock zuliebe. Uns ist jedenfalls der G e i g e r Hubay der liebere. — Als einen ganz feinen Künstler lernten wir *Dohnányi* schätzen, man möchte ihn beinahe den „Meister des pianissimo“ benennen, so zart und hingehaucht, aber trotzdem bis zu den fernsten Plätzen wohl vernehmlich, ist sein pianissimo, überhaupt immer wohldurchdacht, elegant und schön ist sein Spiel — einen tiefen Eindruck hinterließ er mit dem berühmten Beethovenschen Es dur-Konzert. Auch seine eigenen Kompositionen gefielen gut, besonders seine neue „Suite“ in vier Sätzen, die er selber dirigierte. Von Pianisten hörten wir noch *Vera Scriabine*, die Gattin des Komponisten, *Serge Tarnowsky*, einen vornehmen, vielleicht ein wenig kühlen Künstler, *Manolita de Anduaga-Rossetti* in einem Liszt-Konzert, *Maria Carreras*, die nun auch in Deutschland wohlbekannt ist, und *Luigi Gulli*, einen der tüchtigsten römischen Pianisten, der das sehr beachtenswerte, wenn auch etwas zu ausgedehnte Konzert von *Martucci* spielte. — Mit Kammermusik werden wir immer noch sehr knapp gehalten; die fünf Konzerte, die die „Società Internazionale per la Musica da Camera“ veranstaltete, sind das Einzige auf diesem Gebiet. Sie hatten in diesem Jahr mehr Erfolg denn vorher, und dies wohl, weil sie nur instrumentale Musik brachten und keinen Gesang, denn die Wahl des Stimmenmaterials war bisher keine sehr glückliche gewesen. Diesmal brachte das Quartett *Spiro, Saudri, Muzzi, Albini* einige interessante Neuigkeiten für Rom, so das Quartett von *César Franck* und ein anderes in d moll von dem jungen Italiener *Ugo Ravenna;* ebenfalls neu für Rom waren die Sonaten in g moll von Bach und A dur von G. Visconti, von dem Cellisten *Eugenio Albini* auf der Viola da Gamba ausgeführt, für welches Instrument sie ursprünglich geschrieben sind. **D. Albini-Ruggli.**

Ein Beitrag zur Reform der Notenwertnamen.

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

DIE gänzliche Unzweckmäßigkeit der Einteilung unserer Notenwertnamen in Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, 16tel, 32tel, 64tel, 128tel wird schon durch die Bruchzahlenungetüme und durch die Tatsache bewiesen, daß diese Namen stets ihr Verhältnis zu der zeitlich größten Wertnote 𝅝 ausdrücken, während die Praxis beim Takthalten die einzelnen Werte nicht in Beziehung zur 𝅝-Note, sondern stets nur zu e i n e r Z ä h l z e i t (Takteinheit) setzen kann, weil auch der gewandteste Musiker nicht 32 oder 64 oder gar 128 Noten auf einmal zu übersehen vermag.

Die betrübend häufig vorkommende Unklarheit und Unsicherheit im Takthalten rührt nicht bloß von schlechtem Unterricht, sondern auch von der unheilvollen Benennung der Notenwerte her. Kein Wunder also, wenn diese sich in pädagogischen Kreisen am mißlichsten fühlbar macht und deshalb da und dort auf eigene Faust Namensänderungen vorgenommen werden, um den Lernenden das Verständnis für das Takthalten zu erleichtern.

So erschien vor längerer Zeit eine „Theoret.-prakt. Taktlehre“ von Karl Buttschardt, die trotz verschiedener Mängel schon deshalb Beachtung verdient, weil sie geeignet ist, die Frage einer neuen Wertbenennung ins Rollen zu bringen. Das Werk ist schon in Heft 21 (31. Jahrg.) besprochen und gewürdigt worden, so daß an dieser Stelle von einer weiteren Erläuterung bis auf einige Punkte abgesehen werden kann. Buttschardts Wertname „una“ stellt stets eine Takteinheit (Zählzeit) dar. In 𝅗𝅥-Taktarten wird daher die 𝅗𝅥-Note, im ♩-Takt die ♩, im ♪-Takt die ♪ und im 𝅘𝅥𝅯-Takt die 𝅘𝅥𝅯-Note „una“ genannt. Umgekehrt hat jedes Notenzeichen auch verschiedene Wertbenennungen je nach der Taktart; so kann z. B. ♩ una, dua, quara und due heißen. Also vier Namen für ein und dasselbe Zeichen!

Durch Buttschardts W e r t benennung una, dua bis zwola und una, due bis zwole, die auch auf die Pausen entsprechende Anwendung findet, werden unsere musikalischen Ausdrücke um weitere 24 Fremdwörter vermehrt. Da die Wertbenennung für das einzelne Zeichen wechselt, so benötigt Buttschardt außerdem folgende feststehende „Form“-Namen:

𝅘𝅥𝅱 = vierstrichige, 𝅘𝅥𝅰 = dreistrichige, 𝅘𝅥𝅯 = zweistrichige, ♪ = einstrichige, ♩ = kleine, 𝅗𝅥 = gestielte, 𝅝 = ovale Note.

Trotz der hohen, nun auf 31 angewachsenen Zahl von neuen Namen vermisse ich in Buttschardts Taktlehre noch feste (nicht relative Wert-) Namen für die Pausen und Taktvorzeichnungen; denn Buttschardts Bezeichnung 2-, 3-, 4- bis 12-Zeitentakt gibt nur die Z a h l der Zählzeiten eines Taktes an, nicht aber den W e r t einer Zählzeit. Die Taktart wird also durch die Bezeichnung „Zeitentakt“ nicht vollständig ausgedrückt.

Dem Vorteil dieser Methode, daß der Ausgangspunkt für die Wertnamen nicht mehr in der größten Wertnote 𝅝 liegt und daß dadurch die Bruchzahlenungetüme gänzlich beseitigt sind, haftet die meines Erachtens bedenklichste Schattenseite an, daß jedes Notenzeichen m e h r e r e wechselnde Wertnamen und außerdem noch einen Formnamen hat. Wenn auch die T a k t e i n h e i t wechselt, so muß doch der N a m e für jedes Notenzeichen unter allen Umständen unveränderlich sein und in allen Taktarten stets sein Wertverhältnis nur zu e i n e m, und zwar zum g l e i c h e n Notenzeichen ausdrücken, sonst sind Verwirrungen mangels jeglichen Anhaltspunktes unausbleiblich.

Als geeignetstes derartiges Zeichen hat der Schreiber dieser Zeilen den mittleren Wert der ♩-Note gewählt und zum Ausgangspunkt für eine andere Benennung genommen, die sich seit mehreren Jahren in der Unterrichtspraxis ohne Ausnahme vorzüglich bewährt hat und die hiermit der Oeffentlichkeit übergeben sei.

1. Die Normal-Note ♩ und ihr Mehrfaches.

♩ = die e i n fache oder ganze,
𝅗𝅥 = „ zweifache, denn 𝅗𝅥 = 2 ♩
𝅗𝅥. = „ dreifache, „ 𝅗𝅥. = 3 ♩
𝅝 = „ vierfache, „ 𝅝 = 4 ♩
𝅝. = „ sechsfache, „ 𝅝. = 6 ♩

2. Die Normal-Note ♩ und ihre Teilung.

♩ = die e i n fache oder ganze,
♪ = „ halbe, denn 2 ♪ = ♩
𝅘𝅥𝅯 = „ viertel, „ 4 𝅘𝅥𝅯 = ♩
𝅘𝅥𝅰 = „ achtel, „ 8 𝅘𝅥𝅰 = ♩
𝅘𝅥𝅱 = „ sechzehntel, „ 16 𝅘𝅥𝅱 = ♩

3. Punktierte Noten (außer obigen 𝅗𝅥. und 𝅝.).

♩. = die eineinhalbfache, denn ♩. = ♩‿♪ = eineinhalbfach von ♩
oder Dreihalbe-Note „ ♩. = 3 ♪ (3 halbe)
♪. = die Dreiviertel-Note „ ♪. = 3 𝅘𝅥𝅯 = dreiviertel „ ♩
𝅘𝅥𝅯. = die Dreiachtel-Note „ 𝅘𝅥𝅯. = 3 𝅘𝅥𝅰 = dreiachtel „ ♩

4. Triolen und Sextolen.

♪♪♪ (3) = Drittel-Noten, denn ♪♪♪ (3) = ♩
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (3) = Sechstel-Noten, „ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (6) = ♩
𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 (3) = Zwölftel-Noten, „ 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 (6) 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 (6) = ♩

Diese Namen finden in gleicher Weise auf die Pausen Anwendung.

Bei dieser Benennung hat jedes Notenzeichen nur e i n e n Namen. J e d e r N a m e d r ü c k t a n s i c h k l a r u n d d e u t l i c h s e i n W e r t v e r h ä l t n i s s t e t s z u ♩ aus. Zum Beispiel 𝅝 heißt die vierfache, weil 𝅝 = 4 ♩ ist; 𝅘𝅥𝅯 heißt die viertel, weil 4 𝅘𝅥𝅯 = ♩ sind.

Obwohl das Aufzählen der Namen für punktierte Noten und Triolen in erster Linie zeigen soll, daß mein System eine besondere und folgerichtige Namengebung auch für Noten ermöglicht, die bisher keine Eigennamen hatten, wird es doch allen willkommen sein, denen die gebräuchlichen aber nichtssagenden Bezeichnungen wie „punktierte halbe oder Triolenachtel“ mangelhaft erscheint.

In den am häufigsten vorkommenden ♩-T a k t a r t e n deckt sich der Name der Note mit den Zählzeiten, z. B. die d r e i fache 𝅗𝅥. entspricht in jedem ♩-Takt drei Zählzeiten, die Viertel-Note 𝅘𝅥𝅯 entspricht einer V i e r t e l - Zählzeit, d. h. vier 𝅘𝅥𝅯 sind zu einer Zählzeit nötig.

Für die nächsthäufigen ♪-Taktarten lautet die Regel sehr einfach: J e d e N o t e z ä h l t z w e i m a l s o v i e l a l s i h r N a m e.

Im ♪-Takt ist also z. B. die dreifache 𝅗𝅥. = 6 Zählzeiten, die halbe ♪ = e i n e r (ganzen) Zählzeit, die viertel 𝅘𝅥𝅯 = einer halben Zählzeit.

In den selten vorkommenden 𝅘𝅥𝅯-Taktarten zählt jede Note viermal so viel, in den 𝅗𝅥-Taktarten halb so viel als ihr Name. Diese Taktarten kommen überhaupt erst nach mehrjährigem Unterricht in Frage, also zu einer Zeit, wo der Schüler die ♩- und ♪-Taktarten schon beherrscht; sie werden deshalb keine besonderen Schwierigkeiten machen, zumal ja auch bei dieser Methode das beliebte Hilfsmittel der weiteren Zerlegung der vorgeschriebenen Zählzeit benützt werden kann. (4 ♩ statt 2 𝅗𝅥 etc.)

Man wird einwenden, die Beibehaltung der „noch leicht faßbaren" Bruchzahlen halbe ♪, viertel 𝅘𝅥𝅯, achtel 𝅘𝅥𝅰 werde Zweifel hervorrufen, ob die Bruchzahl in der alten oder neuen Bedeutung gemeint sei. Mißverständnisse könnten aber nur in der Einführungszeit und auch hier nur bei mündlichen Besprechungen vorkommen und würden durch den Zusatz „alt" oder „neu" leicht vermieden.

Jede Aenderung der Wertbenennung hat auch neue Taktvorzeichnungen zur Folge. Für den schriftlichen Verkehr passen die im Text schon lange üblichen und auch von Buttschardt verwendeten Bezeichnungen 3 ♩, 6 ♪ statt $^3/_4$, $^6/_8$ etc. der alten Benennung vorzüglich. Im mündlichen Verkehr möchte ich für alle ♩-Taktarten die kurze Bezeichnung „Dreier-Takt", „Vierer-Takt" etc. vorschlagen. Die Benennung der übrigen Taktarten hätte sich nach dem Namen der Takteinheiten zu richten. Der 6 ♪-Takt würde z. B. bei meiner Methode „der 6 Halbe-Takt" heißen.

Besonders hinderlich werden der Lehre einer neuen Notenwertbenennung natürlich vor allem die alten Lehrbücher (Schulen etc.) und die alten Taktvorzeichnungen sein. Bis diese ganz angepaßt, resp. aus dem Handel verschwunden sind, müßte der Käufer von alten Ausgaben durch beigelegte Zettel über die Bedeutung der alten Taktvorzeichnungen aufgeklärt werden. Uebrigens genügt es auch, aus der oberen Zahl der alten Taktvorzeichnungen die Anzahl der Zählzeiten festzustellen; der Wert einer Zählzeit (Nenner des Bruches) läßt sich dann aus irgend einem vollständigen Takt leicht berechnen. Die V e r l e g e r , die sehr viel mitzureden haben, könnten ohne Bedenken schon jetzt bei allen Neudrucken die nachstehenden Taktvorzeichnungen



anwenden, zumal derartige Vorzeichnungen für jede Notenbenennung passen.

Die Vermutung liegt nahe, daß vorstehende Versuche zur Abhilfe nicht allein stehen und daß vielleicht bessere Vorschläge gemacht werden können. Solche müßten gesammelt und die brauchbarsten zur Diskussion gestellt werden, um schließlich (vielleicht auf pädagogischen Kongressen) zur letzten Wahl schreiten zu können.

Die absolute Notwendigkeit einer Aenderung der Notenwertnamen wird wohl von keinem fortschrittlich gesinnten Pädagogen bestritten werden. Die Durchsichtigkeit und Einfachheit der rechnerischen Verhältnisse der vorgeschlagenen Benennungen dürfte mit zu der Erkenntnis beitragen, daß keine Veranlassung vorliegt, einen alten, höchst unbequemen Zopf von einem Jahrhundert ins andere zu schleppen.

Emil Paur.

Der Nachfolger Dr. Mucks an der Berliner Hofoper.

EINES Nachmittags sagte mir jemand unter dem Siegel tiefster Verschwiegenheit, daß er gesehen habe, wie der ehemalige Mannheimer Hofkapellmeister *Emil Paur* in der Berliner Königl. Intendanz jetzt täglich ein und aus gehe, wie ihm die vielen befrackten Boten und Diener der Intendantur untertänigst entgegenkommen und den Rock und Hut abnehmen — Auszeichnungen, die so leicht keinem gewöhnlichen Sterblichen in jenem geweihten Hause zuteil werden, und daß dieser Mann sogar ohne die weitschweifige Zeremonie der Anmeldung in das Tuskulum des Intendanten eindringen dürfe: „Er ist der Erwählte," sagte mir mein Vertrauensmann. — „Welcher Erwählte?" fragte ich naiv. — „Mucks Nachfolger! — aber bitte, setzen Sie es ja noch nicht in die Zeitung, es kann mir meine Stellung kosten." . . . Als ich aber abends auf meine Berliner Redaktion kam, da lag ein Rohrpostbrief bereit: die offizielle Mitteilung, daß Paur wirklich zum Nachfolger Mucks — freilich nur erst — „ausersehen" sei. Was das jedoch heißt, wenn die Intendanz es per Rohrpost mitteilt, weiß sogar fast jeder Uneingeweihte. Bisher ist allerdings noch keine offizielle Mitteilung über die tatsächliche Anstellung ausgesandt worden, aber die Zeitungen und Paurs Freunde und Feinde haben ihm gratuliert und sich in gebührender Weise über das Engagement ausgebreitet. Die Intendanz hat dagegen nicht protestiert, also wird wohl alles in schönster Ordnung sein und Emil Paur vom nächsten Winter an den alles andere als leichten Taktstock der Berliner Hofoper schwingen.

Emil Paur ist in Deutschland etwas in Vergessenheit geraten. Er war lange in Dollarika, wie Wolzogen die ertragreiche Weltgegend nennt, und erst seit einigen Jahren hat er seinen Junggesellenwigwam in Charlottenburg aufgeschlagen. Hier in Berlin hat er sich durch vereinzelte Auftreten wieder in Erinnerung gebracht. Hauptsächlich durch ein Konzert in der Philharmonie, bei dem er seine sehr interessante Symphonie dirigierte und mit guter Pianistik das B dur-Konzert von Brahms vortrug. Bei dieser Gelegenheit bewies er zweifelsfrei, daß man ihn zu den wirklich guten Musikern rechnen muß, zu denen, die sozusagen mit Musik „geladen" sind, denn was sie auch angreifen, wird immer zuerst vom rein Musikalischen aus imponieren. Emil Paur ist der Sohn eines tüchtigen Musikdirektors, den sein Schicksal nach Czernowitz in der Bukowina verschlagen hatte. Neben den Proben, den wenigen Konzerten und den vielen Unterrichtsstunden fand der Vater immer noch Zeit, den stark talentierten Buben selbst so weit vorzubereiten, daß er die Aufnahmeprüfung in das Wiener Konservatorium mit Auszeichnung bestand. Dort trieb der junge Mann mit großem Fleiß Theorie, Klavier und Violine. Vom Konservatorium aus kam er direkt in die Wiener Hofkapelle als Violinist, und zwar — welch eigenartiger Zufall — an ein und dasselbe Pult mit Artur Nikisch, in dem ebenfalls der Dirigent noch nicht erwacht war. Seltsamerweise hat das Schicksal die beiden Pultgenossen später oft wieder zusammengerückt, wie wir noch sehen werden.

Das Kapellmeistertalent zeigte sich unter eigenartigen Umständen. Ein Dirigent wurde während einer Vorstellung krank und der zwanzigjährige Emil Paur sprang kurz entschlossen zum Dirigentenpult und leitete die Aufführung mit frappanter Sicherheit und Umsicht weiter. Paur wurde



EMIL PAUR.
Adolf Ecksteins Verlag, Berlin-Charlottenburg.

nun sofort zur Korrepetition verpflichtet und ein Jahr später, 1876, wandert er schon an das Hoftheater nach Kassel als Kapellmeister. Nach vorübergehender Tätigkeit in gleicher Eigenschaft in Königsberg wurde er 1880 erster Kapellmeister in Mannheim, wo ihm auch die Leitung der Abonnementskonzerte zufiel, mit der er das Konzertpodium betrat. Dort bekam er auch den Titel „Hofkapellmeister". In seinen beiden folgenden Stellungen war es Paur vorbehalten, der Nachfolger von Artur Nikisch zu sein. Zuerst am Theater zu Leipzig, wohin er 1891 berufen wurde, und zwei Jahre später an dem berühmten Bostoner Symphonie-Orchester, zu dem nun wiederum sein Berliner Vorgänger Dr. Muck geht: wie klein scheint doch der Beschäftigungskreis für gute Dirigenten zu sein! Im Jahre 1898 wurde Paur von der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft unter sehr glänzenden Bedingungen verpflichtet.

Während dieser Stellung wurde er auch zum Direktor des National-Konservatoriums erwählt. Ferner leitete er Opernaufführungen in der Metropolitan Opera sowohl wie im Londoner Covent Garden-Theater. Nach seiner Rückkehr nach Europa war Paur zunächst als Gastdirigent in Wien, Madrid und anderen großen Städten tätig. 1903 sprang er bei der Saison der Londoner Promenadenkonzerte für den schwer erkrankten Henry J. Wood ein. Dann ging er abermals nach Amerika, in das schornsteinreiche und rußige Pittsburg, von wo er 1910 nach Berlin enteilte.

Emil Paur ist einer jener gesuchten Leute, die eine gestellte Aufgabe mit großer Energie und meistens auch mit gutem Gelingen durchführen können. Wie stark seine eigene Initiative ist und wie weit er unter den an unserer Hofoper obwaltenden Verhältnissen bereit ist, sie zu unterbinden, muß sich natürlich erst zeigen. Obwohl er in seinen Programmen stets auch den Werken der Allermodernsten viel Platz eingeräumt und auch in seiner Symphonie gezeigt hat, daß er fortschrittlichen Empfindens fähig ist, darf man doch wohl sagen, daß sein Herz eigentlich bei Brahms weilt. Für diesen hat er in Amerika geradezu das Eis gebrochen, was nicht leicht war, wenn man bedenkt, daß Anton Seidl mitten in seiner Wagner-Kampagne steckte und das Gros des Publikums gerade durch Nikisch die verführerische Kost Tschaikowskys geleckt hatte. Eins ist sicher: Paur ist begeisterungsfähig, und wenn er sich seinen Enthusiasmus auch unter dem bürokratischen Regime der Berliner Oper erhalten kann, dann ist es nicht ausgeschlossen, daß wir manchmal weniger eingetrocknete Aufführungen zu hören bekommen als in den letzten Jahren, wo nur Strauß noch das Recht hatte, über den Zopf hinweghauen zu dürfen. Also warten wir ab, wie Emil Paur bestehen wird.

H. W. Draber.



Heidelberg. Im V. Abonnementskonzert des „Heidelberger Bach-Vereins" hat sich *Pablo Casals* (Paris) mit einer durch vornehme Ruhe imponierenden ausgezeichneten Wiedergabe von Schumanns Cellokonzert wie einer Bachschen Suite als unstreitig einer der ersten Künstler seines Instrumentes erwiesen. Zu diesen gehört auch jetzt noch immer der Leipziger Professor *Julius Klengel*, von dessen gemeinschaftlich mit dem Stuttgarter Baritonisten *Freytag* und einem Leipziger Pianisten *v. Bose* veranstaltetem musikalischen Abend die geistvolle Interpretation einer Saint-Saënsschen Sonate die gleiche lobende Hervorhebung verdient, wie die Ausführung der Bravour Tarantella von *Piatti* die Unversehrtheit der altgerühmten Technik des Künstlers erwies. — Vorzüglich führte sich ein junger Australier *Percy Grainger* (Melbourne) ein, der an die Schumannsche Fis dur-Romanze mit einer frappanten Geradheit herantrat, ohne sie indes fremd erscheinen zu lassen. Ein spanisches Stimmungsbild von Albenitz und eine eigene Bearbeitung eines Stanfordschen Irischen Tanzes zeugten von Kraft, Technik, Temperament; im Grieg-Konzert endlich gesellte sich hiezu noch ein von poetischem Empfinden getragenes Gestaltungsvermögen — und ein selten begeisterter Beifall dankte dem Künstler minutenlang aufs herzlichste. Leider pflegen die Begleitungen durch das Orchester hier nicht durchweg im richtigen Verhältnis zur Kunst der Solisten zu stehen, während dessen selbständiges Auftreten unter Professor Dr. *Wolfrums* Leitung stets ein eingehendes, sorgfältiges Vorstudium fühlen läßt, das subtile und temperamentvolle Aufführungen von Beethovens Vierter und Wagners Jugendsymphonie in C dur (1832) zeitigte, letztere nach der von Anton Seidl an Stelle des verlorenen Manuskriptes aus den Stimmen rekonstruierten Partitur. *Karl Eberts.*

Kiel. In seinem Konzerte mit Herrn Dr. v. Bary machte Herr Dr. *Alexander Dillman* sich als ganz ausgezeichneter Wagner-Spieler und Partiturbearbeiter in Kiel bekannt, während Henry Thode auf Einladung des Ausschusses für Volksbildung über „Richard Wagner und die tragische Bühne von Bayreuth" las. Herr Mayer-Reinach führte nach einem Vortrag über Friedrich den Großen drei Ouvertüren von Graun, Hasse und Ignaz Holzbauer auf, etwas gar zu objektiv und mit einem unzulänglichen Orchester. Unter Leitung von Rudolf Krasselt fand Georg Schumanns hochbedeutsames umfangreiches Orchesterchorwerk „Ruth" eine sehr erfolgreiche, feine, wenn auch noch nicht in allen Teilen vollständig durchgearbeitete Aufführung als örtliche Neuheit. Dr. Schreiber dirigierte mit Wärme einen *Wagner-Liszt*-Abend des Vereins der Kieler Musikfreunde. — Richard Straußens „Rosenkavalier" hat nun auch hier seinen Einzug gehalten. Unser Stadttheater hat mit einer Reihe von Aufführungen unter großem Andrang des Publikums begonnen. *A. V.*

Karlsbad in Böhmen. Die vergangene Saison hat dem musikliebenden Karlsbader Publikum wohl wieder eine Reihe interessanter Konzerte gebracht, doch blieb die Auslese an bedeutenderen Novitäten im Verhältnisse zu den früheren Jahren heuer etwas zurück. An örtlichen Neuaufführungen kamen zu Gehör: Gustav Mahlers „Vierte", Anton Bruckners 4. Symphonie, die „Manfred-Symphonie" von Tschaikowsky, Georg Schumanns „Lebensfreude-Ouvertüre", Nicodés „Smph. Variationen" und Gernsheims „Zu einem Drama". Mahler und Bruckners Symphonien fanden eine warme Aufnahme, Schumanns Ouvertüre wurde förmlich bejubelt. Nicodés Variationen gefielen recht gut. Gernsheims Tondichtung, in der kein ausgesprochen persönliches Element zutage tritt, blieb ohne Erfolg. Als Solisten waren erschienen der gewaltige Cellist Casals, der noch jugendliche, famose Pianist Alfred Höhn, der ungarische, überaus tüchtige Geiger Szigeti, der Dresdner Tenor Walter Soomer und die Altistin Emmi Leisner. — Die neu gegründete Karlsbader Kammermusikvereinigung trat mit drei Veranstaltungen in die Oeffentlichkeit. Ueber das noch junge Unternehmen will ich vorläufig nur sagen, daß künstlerische Leistungen für die Folge zu erwarten sind. Für die nächste Zeit steht die Aufführung einer Symphonie Kamillo Horns und die Uraufführung einer Symphonie von Gustav Cords bevor. *M. Kaufmann.*

Prag. *A. v. Zemlinsky* ist als Tristan-Dirigent einer von den selteneren, denen nicht nur das Grundgefühl des Tonsetzers innerlich begreiflich wird. Die zu verdichten verstehen und weiterentwickeln: Ausdruckskunst! Die Mehrdeutigkeit der Tristan-Partitur kommt Zemlinsky hier zu statten und das Einfache, das Symbolische. Auf das Ekstatische, das Zermarterte zielt er. Das Differenzierte des Seelischen gibt er nur in der Tristan-Erwartung, nach dem Liebestrank und beim Nahen des Schiffes. Unsere Zeit läßt uns eben den Tristan anders fassen. Die höchsten Höhenzüge der Gefühle, die tiefsten Gründe der Seele erreichen wir früher als die, denen Tristan die neue Kunst war; für die er nicht nur dem Vorwurf nach, auch technisch das weltentrückte Werk bedeutete. Heute ist es Musik, die in unseren Nerven liegt, zu der erst heute die Menschen geboren werden. Die Nachschöpfung Zemlinskys bringt einem das so recht zu Bewußtsein. Hohe Fantasie ist ihm zu eigen, sein Empfinden für den Tristan-Stil von höchster Reinheit. Ein Musiker, der Richard Strauß und Pfitzner psychisch verwandt erscheint. — *Pennarini* (vom Hamburger Stadttheater) gastierte als Tristan. In der Gebärde kam er der Auffassung des Dirigenten oft nahe; gesanglich blieb er ruhig und nobel. Die Brangäne Frl. *Nigrinis* gesellte sich psychologisch am unmittelbarsten zu Zemlinsky. Isolde war Frl. *Hoy*, Marke *Schöpflin*, Kurwenal *Pokorny*: Wagner-Sänger im besten Sinne. Das Orchester inspiriert und hervorragend in der Gesamtleistung. — *Arnold Schönbergs* symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande", Erstaufführung im Prager Neuen Deutschen Theater. Die zweite seit der Uraufführung des Werkes vor 10 Jahren. Und noch immer ist die Allgemeinheit nicht reif dafür. Die Einheitlichkeit des Stils, der eben der Schönbergsche ist und sich durch seine prinzipielle Technik von der übrigen zeitgenössischen Tonkunst unterscheidet, der eigene Charakter, der konsequent geradeheraus zum Ausdruck gebracht wird, verblüffte die Hörer. Der Erfolg war daher stark, aber zwiespältig. (Ein eingehender Bericht folgt.) *Dr. Erich Steinhard.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Münchner Hoftheater hat die Aufführung der zweiaktigen Oper „Der Gefangene der Zarin" (Text von Rudolf Lothar, Musik von *K. v. Kaskel*) stattgefunden.

— Von der Generaldirektion der Königl. Schauspiele in Dresden ist die neueste Oper *Eugen d'Alberts*, betitelt „Liebeshändel", zur Aufführung angenommen worden. Die Uraufführung soll zu Beginn der nächsten Saison stattfinden. — Kaum ist d'Albert mit der einen Oper halb durchgefallen, ist die nächste schon wieder angenommen. Haben es die

Intendanten so eilig damit? Wo sind denn die Taten d'Alberts auf musikdramatischem Gebiete außer der „Abreise" und dem auf einem wirksamen Textbuche basierenden „Tiefland"?

— Die Dresdner Hofoper hat, kurz nach der Stuttgarter, *Charpentiers* „Louise" unter Leitung von Generalmusikdirektor v. Schuch mit den Damen v. d. Osten, Bender-Schäfer und den Herren Löltgen und Soomer in den Hauptrollen herausgebracht.

— Das lyrische Drama „Mise Brun" von *Pierre Maurice* ist nun auch am Hoftheater in Gotha gegeben worden.

— *Heinrich Zoellner* hat eine neue Oper, „Jone", vollendet, die in der nächsten Saison an der flämischen Oper von Antwerpen aufgeführt werden soll. (Zöllner, der 4 Jahre lang in Antwerpen gewohnt hat, übersiedelt zunächst auf ein Jahr nach Davos.)

— In der Wiener Hofoper hat die Uraufführung der einaktigen Oper „Aphrodite", Text von Hans Liebstöckl, Musik von *Max v. Oberleithner*, stattgefunden.

— Die mit dem Preise von 10 000 Dollars gekrönte „amerikanische Oper" Mona, Musik von Prof. *Parker*, ist kürzlich zum ersten Male in der Metropolitanoper gegeben worden. Sämtliche Rollen waren durch amerikanische Sänger besetzt mit Ausnahme der Tenorpartie, die der Deutsche Reiß sang. Kapellmeister *Hertz* dirigierte. Wir wollen abwarten, ob es den Amerikanern gelingt, durch Preisausschreiben wirkliche nationale Opern aus der Erde zu stampfen.

*

— Der ausgezeichnete Baritontenor Kammersänger *Franz Steiner* hat in der vergangenen Saison in einer ganzen Reihe deutscher Städte mit großem Erfolge Liederabende veranstaltet, in denen nur Kompositionen von Richard Strauß zum Vortrag kamen. Am Klavier begleitete der Komponist.

— Der Musiksalon *Bertrand Roth* in *Dresden* hat die 161. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke österreichischen Gesangskomponisten gewidmet. Solisten: Hermann Gürtler (Tenor), Elsa Kaulich (Sopran). Am Klavier: Friedrich Mayer (alle drei aus Wien). Lieder von *Karl Prohaska*, *Friedrich Mayer* (Verlag: Universaledition, Kunstwart und Hansen), *Kamillo Horn* (Verlag: Kahnt), *Joseph Marx* (Verlag: Schuberthaus), *Theodor Streicher* (Verlag: Breitkopf & Härtel) standen auf dem Programm.

— Aus Bremen wird uns geschrieben: Ein Ereignis war die Aufführung — die erste in Deutschland — der symphonischen Dichtung „Prometheus" des Russen *A. Skriabin* im elften philharmonischen Konzert. Ein Werk, das in seinen Akkordverbindungen grellen Dissonanzen, Tonfarben und in seiner Instrumentierung alles bisher Dagewesene übertrifft, ein Werk, das als das „Ideal der Zukunft" gelten will. Die Aufführung unter Kapellmeister Ernst Wendel war glänzend. Das Publikum aber stand der Novität wie einem Rätsel gegenüber. *J. B.*

— *Fünftes Freiburger Kammermusikfest.* Diese Anfang Mai in Freiburg im Breisgau stattfindende Veranstaltung wird den Charakter einer kleinen Beethoven-Feier tragen: das Klingler-Quartett (Berlin) bringt an fünf Abenden (1., 2., 3., 6. und 7. Mai) Beethovens sämtliche Streichquartette zur Aufführung. An jedem Abend soll je ein Werk aus der ersten und zweiten Schaffensperiode des Meisters und eines der letzten großen Quartette gespielt werden. — Ausführliche Programme und Prospekte durch den Verkehrsverein Freiburg i. Br.

— Im Merseburger Musikverein hat in diesem Winter die Dessauer Hofkapelle unter Generalmusikdirektor *Franz Mikoreys* Leitung dreimal mit überaus glänzendem Erfolge konzertiert. Auch Solisten (Henri Marteau, Martha Oppermann, Jos. Pembaur) wirkten mit. *K.*

— Der Verein der Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen zu Potsdam hat ein Konzert mit Tonwerken von *Karl Goepfart* gegeben. Lieder, eine Sonate für Violine und Klavier, Allegro scherzando e capriccioso für Klavier, Abendgesang der Genien (Frhr. v. Prochazka), Frauenchor mit Solo (Violine und Klavier) sowie der Frauenchor a cappella Nixenlied standen auf dem Programm.

— In der Singakademie Glogau hat ein Vortragsabend an zwei Klavieren von *Max Reger* und *Rudolf Volkmann* stattgefunden. Variationen über ein Thema von Haydn (von Brahms) und Regers Variationen und Fuge op. 86 über ein Thema von Beethoven standen auf dem Programm.

— Zur Nachfeier des 200. Geburtstages Friedrichs des Großen hat der Schülerchor des Realgymnasiums in Stralsund mit der Regimentskapelle unter Leitung von *Walter Kühn* ein Konzert veranstaltet. Das Programm enthielt unter anderem die Kompositionen von König Friedrich: Grave aus dem Flötenkonzert in C dur; Märsche; Arie aus der Oper „Demofoonte" (für Streichorchester gesetzt) und Ouvertüre (für kleines Orchester von Walter Kühn).

— In der oberschlesischen Provinzstadt Gleiwitz ist das Oratorium „Petrus" von *P. Hartmann v. An der Lan-Hochbrunn* unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden. Durch ein schweres Herzleiden ist P. Hartmann gezwungen, sitzend zu dirigieren, trotzdem wußte der Komponist Ausübende wie Zuhörer in seinen Bann zu ziehen und mit fortzureißen. Das bei allen drei Aufführungen jedesmal an 1000 Personen zählende Publikum jubelte begeistert Beifall. *-er.*

— Für die Wiener Musikfestwoche vom 21. Juni bis 1. Juli sind *Arthur Nikisch*, *Franz Schalk*, *Bruno Walter* und *Felix v. Weingartner* als Dirigenten engagiert worden, die sich in die Leitung der Vorstellungen und Konzerte teilen. Geschäfts- und Auskunftstelle für Deutschland ist das Konzertbureau Emil Gutmann, Berlin und München.

— Der Grazer Liederkomponist Dr. *Joseph Marx* ist jüngst in seiner Vaterstadt mit neuen Tonschöpfungen, Kammermusikwerken und Liedern, höchst erfolgreich hervorgetreten. Die kammermusikalischen Werke, eine „Ballade" und eine „Rhapsodie" für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello überraschten durch ihre meisterhafte Kontrapunktik. Unter den Liederneuheiten sprachen besonders ein Nocturne voll entzückenden Klangzaubers und ein halbes Dutzend Lieder aus Paul Heyses „Italienischem Liederbuche" an. *Sch.*

— Das diesjährige „Schweizerische Tonkünstlerfest" findet am 1. und 2. Juni in *Olten* statt in Verbindung mit der Hundertjahrfeier des Oltener Gesangvereins. Es sind zwei Kammermusikaufführungen sowie ein Chor- und Orchesterkonzert vorgesehen.

— Gustav Mahlers 8. Symphonie ist unter der Leitung von *Willem Mengelberg* in der Riesenhalle des Amsterdamer Concertgebouw an drei aufeinanderfolgenden Tagen vor ausverkauftem Hause aufgeführt worden.

— In Paris hat Pierné drei symphonische Bilder „Roman einer Mumie" von *Ernest Fanelli*, der sich als Notenschreiber Zeit seines Lebens mühselig durchzuschlagen hatte, aufgeführt. Weiter eine neue Symphonie in c moll von *André Gédalge*. Chevillard führte dem Publikum des Konzerts Lamoureux eine große neue Symphonie von *Fernand Le Borne* vor.

— Die junge Geigerin *Edith v. Voigtländer* hat in Christiania einen so großen Erfolg gehabt, daß sie für 10 Konzerte im September nach Christiania, Bergen, Stavanger und Drontheim engagiert wurde.



— *Ein deutsches Symphoniehaus.* In der unter dem Vorsitz des Freiherrn v. Gleichen-Rußwurm in *Stuttgart* abgehaltenen Sitzung ist die Gründung eines „Vereins Deutsches Symphoniehaus" beschlossen worden. Der Verein hat den Zweck, als nationale Ehrung Beethovens zu dessen 150jährigem Geburtsfest im Jahre 1920 ein dem Geiste der Symphonie entsprechendes Festspielhaus zu errichten auf Grund von Entwürfen des Architekten Ernst Haiger (München). Zum Vorort des Vereins wurde Stuttgart bestimmt. (Vergl. den Leitartikel von Paul Ehlers im vorigen Hefte.)

— *Warnung vor der Kapellmeisterlaufbahn.* Der „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" (Sitz Nürnberg) hält es für seine Pflicht, angesichts der heutigen Verhältnisse die Musikstudierenden eindringlichst vor dem Ergreifen der Kapellmeister-Karriere zu warnen. Die Laufbahn des Kapellmeisters erfordert die größten pekuniären Opfer in bezug des Studiums und der so reichlich bemessenen Wartezeit. Ein großes Maß von Wissen und Bildung sind unerläßliche Bedingung. Gymnasial- (?) und Hochschulenabsolutorium sind außer dem ausgedehnten praktischen Fachstudium unverjährbare Forderungen. — Von den 2400 Kapellmeistern, die zurzeit in Deutschland, Oesterreich und Schweiz tätig sind, haben 1800 ein Einkommen von weniger als 100 M. monatlich. Unter diesen sind aber wieder mindestens 1000, die überhaupt keine Entschädigung für ihre Dienstleistungen erhalten (?). Am schlimmsten sieht es bei den Theaterkapellmeistern aus. Auf 1000 kommen kaum 150, die ein Einkommen über 4000 M. jährlich haben, und welche ungeheure, nervenmordende Anforderungen stellt dieser Zweig des Berufes. Nicht viel anders sind die Verhältnisse für die Konzert- und Chorvereinsdirigenten. Für erstere kommen etwa 120 Institute in Betracht, die ihren Kapellmeistern eine Jahresgage über 3000 M. zahlen. Von den Chorvereinen sind es vielleicht 150, die ihren Dirigenten 800—1200 M. Jahresgehalt gewähren, und es ist doch eine bekannte Tatsache, daß die Direktionen der meisten Chorvereine in Händen von Nichtfachmusikern liegen. Ganz traurig sieht es im Kapellmeisterberufe um die Versorgung bei Krankheit und Dienstunfähigkeit aus, einige staatliche und städtische Behörden sorgen für ihre Kapellmeister, das ist alles! Nur ein wirklich großes Talent mit der Kraft des Entbehrenkönnens, falls es nicht über große pekuniäre Mittel verfügt, möge den sorgenreichen Weg der Kapellmeister beschreiten.

— *Von deutschen Orchestern.* Aus dem musikalischen *München* kommt wieder mal eine unerfreuliche Nachricht. Danach mache der „Konzertverein" ungewöhnliche Anstalten „zu seiner dauernden Erhaltung Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln anzustreben". Einem Konzertprogramm lag ein Zettel mit der Aufforderung an die Besucher bei, „sich gütigst in die im Vorraum des Konzertsaales aufliegenden Listen mit Vor- und Zunamen sowie ihrem Stande einzutragen." Damit solle keine finanzielle Verpflichtung verbunden sein, die Listen sollen vielmehr nur „den Nachweis der öffentlichen Meinung für die Erhaltung des Konzertvereins München e. V. an zuständiger Stelle" erbringen. — In *Frankfurt a. M.* haben die Mitglieder des Opernhausorchesters an den Magistrat eine Eingabe gerichtet, in der sie um Uebernahme des Orchesters auf die Stadt ersuchen. Sie wünschen beamtenähnliche Verträge, wie dies in Leipzig, Mainz und vielen anderen Städten bereits der Fall ist. Nur wenn die Stadt die unmittelbare Oberleitung über das Orchester gewinnt, sei es möglich, durch klare Vertragsbeziehungen die Verwendung der Mitglieder des Theaterorchesters für die anderen Gesellschaften und Vereine zu regeln und durch diese Regelung die Einkommensverhältnisse der Mitglieder und die künstlerische Höhe des Gesamtorchesters für alle Zeiten zu sichern. Die Verstärkung des Orchesters um 34 Mann soll umfassen: 6 erste Violinen, 5 zweite Violinen, 3 Viola, 2 Celli, 2 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboi, 2 Klarinetten, 2 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Schlagzeug. Das würde nach der Gehaltsskala zurzeit die Summe von 59 460 M. erfordern. — Der Direktor des *Danziger* Stadttheaters, Grützner, hat sämtlichen Mitgliedern des Stadttheaterorchesters, darunter Herren, die 20 Jahre und länger dort ununterbrochen wirkten, zum Ablauf dieser Spielzeit gekündigt. Zwischen der Theaterdirektion und den Orchestermitgliedern waren Differenzen ausgebrochen, weil die Orchestermitglieder, deren Kontrakte auf Grund der Bestimmungen des Musikerverbandes abgeschlossen waren, sich geweigert hatten, die vom Deutschen Bühnenverein ausgegebenen Hausgesetze zu unterschreiben. — Dieser Fall bedarf wohl der prinzipiellen Erörterung und Klarstellung.

— *Die Gustav-Mahler-Stiftung.* Wie mitgeteilt, hatten Freunde und Verehrer des verstorbenen Meisters beschlossen, eine Gustav-Mahler-Stiftung ins Leben zu rufen, aus deren Erträgnissen Tonkünstler unterstützt werden sollen. Diese Stiftung ist nunmehr gegründet worden. Dem Kuratorium werden Frau Mahler, Ferruccio Busoni, Dr. Richard Strauß und Hofkapellmeister Bruno Walter angehören. Bisher wurden 60 000 Kronen gesammelt.

— *Von den Konservatorien. Philipp Neeter* ist als Lehrer des Violaspiels in das Lehrerkollegium des K. Konservatoriums in Stuttgart aufgenommen worden.

— *Erloschenes Autorrecht.* Zeitungen melden, daß mit dem 30. Todestage von *Theodor Kullak* am 1. März dessen Werke frei geworden seien. Das ist nicht richtig. Die Werke werden nach dem Gesetz erst am 1. Januar 1913 frei.

— *Vom deutschen Orgelbau.* Der Bericht über die Abnahme der neuen Orgel in der Jerusalemskirche zu Berlin, die die bekannte Firma *W. Sauer* (Inhaber *Paul Walcker*) in Frankfurt a. O. gebaut hat, spricht sich sehr günstig über das neue Werk aus: „Die neue Orgel in der Jerusalemskirche in Berlin ist in hohem Grade ein Meisterwerk deutscher Orgelbaukunst, zu dem man alle daran Beteiligten nur beglückwünschen kann. Prof. Karl Straube, Organist an St. Thomae, Leipzig. Wolfgang Reimann, Organist der Jerusalemskirche." — Hierbei sei noch erwähnt, daß unter 4 Bewerbern der Firma W. Sauer von der Ev. Stadtpfarrkirchengemeinde in Hermannstadt (Siebenbürgen) der Zuschlag zum Bau einer 78stimmigen Orgel erteilt wurde.

— *Die Kunst der Transposition.* Einen Transponierflügel, dessen Mechanismus nach der Meinung Kölner Musikautoritäten das längst aufgeworfene Problem des automatisch transponierenden Klaviers endgültig gelöst zeigen soll, hat Prof. Dr. Felix v. Kraus (München) erfunden und patentieren lassen. Die Firma Rud. Ibach Sohn hat die praktische Herstellung dieser neuartigen Klaviatur übernommen.

— *Hiller-Biographie.* Eine Biographie des Komponisten Ferdinand Hiller, die in Verbindung mit einer Sammlung seines Briefwechsels mit bedeutenden Mitlebenden erscheinen soll, wird von der Tochter Hillers, Frau Tony Kwast-Hiller, Charlottenburg (Schlüterstr. 31) vorbereitet. Eine Ergänzung des Briefmaterials, namentlich aus den Jahren 1832 bis 1840, wäre der Verfasserin sehr erwünscht. Sie bittet daher die Besitzer solcher Briefe, ihr diese im Original oder in Abschrift zur Verfügung zu stellen, und ist auch für Fingerzeige, wo Quellen zu finden sind, dankbar.

— *Weber-Briefe gesucht.* Eine Gesamtausgabe von Carl Maria von Webers Briefen wird bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen. Der Herausgeber, Dr. *Georg Kaiser* (Dresden-A., Striesener Straße 41, II.), bittet die Besitzer von brieflichen Handschriften des Meisters, ihm diese auf kurze Zeit zur Einsicht freundlichst zu überlassen und sichert unversehrte Rücksendung zu. Es handelt sich um eine ernste wissenschaftliche Publikation.

— *Preiserteilung.* Bei dem vom *Neuenahrer* Männerchor veranstalteten Preisausschreiben zur Erlangung eines Liedes zum Preise der Ahr hat den ersten Preis Max Bewer (Laubegast bei Dresden) erhalten. Ein zweiter und dritter Preis fiel auf die Herren Dr. Schneider-Clauß (Eupen) und Kurt Schulze (Leupnitz bei Dresden). Nur das mit dem ersten Preis bedachte Gedicht ist zur Vertonung bestimmt.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Den Mitgliedern des „Russischen Trios" sind aus Anlaß ihrer Konzerte am Königl. rumänischen Hofe und am Hofe der Kronprinzessin von Rumänien Auszeichnungen zuteil geworden. Den Herren *Michael* und *Joseph Preß* wurde das Offizierskreuz des rumänischen Kronenordens, Frau *Vera Maurina-Preß* die goldene Verdienstmedaille I. Klasse verliehen. — Dem Violoncellisten *Willy Deckert* ist anläßlich eines Hofkonzertes im Fürstlichen Residenzschloß in Detmold der Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— *Felix Draeseke* in Dresden ist von der Universität Berlin zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Die Zeitungen melden: Der Herzog von Meiningen hat Prof. *Max Reger* mitgeteilt, daß er, die ursprünglich längere Probezeit abkürzend, ihn definitiv zum Hofkapellmeister bestalle und sich eine höhere Auszeichnung vorbehalte.

— Schon wieder wird ein Nachfolger Mottls in *München* durch die Presse genannt. Diesmal ist der am 1. April von der Leitung des Philharmonischen Orchesters in Berlin zurücktretende Kapellmeister Dr. *Ernst Kunwald* in Aussicht genommen. Wie es heißt, stünde er mit der Generalintendantur der Münchner Hoftheater in Unterhandlungen wegen Uebernahme des Hofkapellmeisterpostens an der Hofoper.

— Die Konzertgesellschaft für Chorgesang hat in ihrer letzten Mitgliederversammlung den nach München an die K. Akademie der Tonkunst berufenen Professor *Eberhard Schwickerath* (Aachen) zu ihrem ständigen Dirigenten einstimmig gewählt, die bisherigen Gastdirigenten Hermann Abendroth (Essen) und Prof. Siegfried Ochs (Berlin) wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Als Leiter des Philharmonischen Orchesters in Berlin und Nachfolger Dr. E. Kunwalds ist der Kapellmeister am Stadttheater in Mülhausen, *Kamillo Hiltebrand*, berufen worden. Er soll seinen Posten am 1. Juni antreten.

— Der Heldentenor des Hamburger Stadttheaters, *W. Birrenkoven*, der demnächst seine 25jährige Bühnenangehörigkeit feiern kann und seine Tätigkeit als Sänger aufgibt, ist zum Direktor des Stadttheaters in Bochum gewählt worden.

— Im vorigen Jahr meldeten die Blätter, daß ein Dachdecker *Neu* aus einem Ort bei Wiesbaden vom Generalintendanten Grafen v. Hülsen-Häseler als Tenor entdeckt worden ist. Im nächsten Winter sollen die Berliner ihn am Königl. Opernhaus kennen lernen. Herr Neu erhält augenblicklich Ausbildung im Gesang und die Generalintendantur verhandelt wegen eines Engagements mit ihm. — Ein Dachdecker bringt für den Beruf eines Tenors von früher wenigstens das eine mit, daß er hoch hinauf kann!

— Die Kunde von einem neuen Heldentenor mit angeblich ganz außerordentlichen Mitteln kommt aus Aachen. Die Zeitungen melden das Ereignis, das sich im Stadttheater in der „Walküre" vollzog. *Unkel* heißt der Mann, auf den die Bühnen warten (sein Lehrer ist der Baritonist Aug. Kieß). Hoffentlich behält die Aachener Kritik recht.

— Dem früheren Direktor des Mozarteums in Salzburg, Komponisten *Josef Reiter* in Wien, ist sowohl vom Wiener Männergesangverein als auch vom Schubert-Bund zu seinem 50. Geburtstage die Schubert-Medaille, eine der höchsten Auszeichnungen beider großen Singvereine, verliehen worden.

— *Theodor Litolff*, der Seniorchef des weltbekannten Musikverlags Henry Litolff, ist in Braunschweig im Alter von 73 Jahren gestorben (geb. am 18. März 1839 zu Braunschweig). Kommerzienrat Litolff war der Adoptivstiefsohn von Henry Litolff, des Begründers der Verlagsfirma, die durch die Herausgabe der „Kollektion Litolff" berühmt wurde. Dieser Kollektion gab der Verlag ein von dem bis dahin üblichen Royal abweichendes Format, das seitdem von vielen Musikverlegern des In- und Auslandes angenommen wurde („Format Litolff").

— In Rom ist im Alter von 83 Jahren der berühmte Kapellmeister am päpstlichen Hofe, Maestro *Mustafa*, gestorben. Er war der letzte historische Kastrat der Sixtinischen Kapelle. Mustafa war auch als Kirchenkomponist bekannt.

— In der Irrenanstalt Feldhof bei Graz ist die ehemalige Sängerin und Schauspielerin *Josefine Zampa* gestorben. Sie war die erste Niniche in Deutschland und Oesterreich.

Besprechungen und Anzeigen

Allgemeine Geschichte der Musik.

Mit Bildern und Noten-Beispielen von Dr. Richard Batka.
Band I und II in Leinenbänden M. 11.—.
Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Den bereits zahlreich vorhandenen Musikgeschichten hat Dr. Batka eine neue hinzugefügt, die nun bis zum Abschlusse des zweiten Bandes gediehen ist; ein noch ausstehender dritter (Schluß-)Band wird die neueste Zeit behandeln. Es erscheint daher kaum verfrüht, über die Arbeit Dr. Batkas sich eine Meinung zu bilden. Was ihre Daseinsberechtigung neben anderen ihrer Art anbelangt, so möge sie, sagt der Autor in dem Vorworte, vor allem darin gesucht werden, „daß sie die wichtigsten Ergebnisse der neueren Forschung in gemeinverständlicher Weise vermitteln will". Das war, soll das Batkasche Handbuch nicht rückständig erscheinen, wohl selbstverständlich. Dieser schönen Pflicht hat sich der Verfasser in ausgezeichneter Weise entledigt. Seine Musikgeschichte enthält so manches Kapitel, das man in den Arbeiten früherer Historiker vergeblich suchen wird. Doch darin liege für die betreffenden Autoren kein Vorwurf; ihnen, wie z. B. Brendel, konnte eben noch nicht entfernt das Material geboten werden, wie heutigen Tages. Während bisher über das Kapitel „Griechische Musik" nur geradezu dürftige Angaben vorlagen, hat die Forschung unserer fleißigen Musikwissenschaftler auf diesem Gebiete eine Fülle interessanten Materiales zutage gefördert, das den Beweis erbringt, daß die hellenische Musik doch wesentlich anderer Art gewesen, als man bisher angenommen hatte. Mit der lakonischen Erklärung, sie sei verloren gegangen, man wisse nur, daß sie einstimmig gewesen sei und höchstens die Verdoppelung der Melodie durch die Oktave gekannt habe, mußte man sich bisher begnügen. In seiner Musikgeschichte konnte Dr. Batka diesem Teile bereits einen recht stattlichen Raum gewähren. Köstlich ist in dem Kapitel „romantische Zeit" die Schilderung der modernen Entartungen des Timotheos. Dieser Richard Strauß des klassischen Altertums, meint Dr. Batka, trat auch mit vielem Selbstbewußtsein auf. „Ich singe nicht das Alte, denn das Neue ist viel besser. Jetzt herrscht der neue Zeus, während vordem der alte Kronos regierte. Darum fort mit der alten Muse!" Die glücklichen Griechen kannten also bereits, wie Dr. Batka nachweist, eine klassische, eine romantische, eine Virtuosenzeit — tout, comme chez nous.

Sehr erfreulich ist, daß wir auch von exotischer Musik und aus dem alten Orient einiges erfahren, wie denn überhaupt der erste Teil des Buches „Die homophone Musik" (Orient, Altertum) mit ganz besonderer Liebe ausgearbeitet ist. Aber auch der zweite Teil „Die Polyphonie des Mittelalters" und die neuere Zeit bringen neue wichtige Angaben; neben vielen anderen beispielsweise Namen wie Abaco, Tuma, Stoltzer, die erst durch die Forschung der Wissenschaft unserer Tage sozusagen neu entdeckt worden sind. Sehr interessant ist die Mitteilung Dr. Batkas, daß das berühmte tenebrae factae sunt, das bisher allgemein dem Palestrina zugeschrieben wurde und in Wüllners Chorübungen der Münchner Musikschule als ein Werk des römischen Reformators angeführt ist, von Mariantonio Ingegneri (gest. 1592) stammt. Diese eine Probe möge genügen, um zu beweisen, mit welcher Gründlichkeit Dr. Batka bei Abfassung seines Werkes verfuhr. Wir vernehmen auch einiges, wenn auch vorerst noch nicht viel, über die Musik in Spanien, in England; von Shakespeare z. B. schreibt Dr. Batka — was für viele neu sein dürfte — „der große Dramatiker verdient seinen Platz auch in der Geschichte der Musik".

Freilich, eine erschöpfende, den gewaltigen Vorwurf bis in seine tiefsten Falten behandelnde Musikgeschichte zu verfassen, dürfte die Lebensarbeit eines einzelnen wohl übersteigen; durch die Tätigkeit unserer verdienstvollen Forscher wurden in den letzten dreißig Jahren so ungeheure Gebiete erschlossen und ins Licht gerückt, daß die Bewältigung des immens angewachsenen Stoffes in einer Hand ein Ding der Unmöglichkeit geworden ist. Dr. Batkas Arbeit eignet sich besonders zum Studium der Musikstudierenden, welche einen umfassenden Ueberblick über das Gesamtgebiet der Musikgeschichte gewinnen wollen; aber auch Kunstfreunde, die sich über die Entwicklung der Tonkunst in leichtfaßlicher, unterhaltender Weise belehren lassen wollen, werden das Buch nicht ohne Gewinn aus der Hand legen. Von diesen Gesichtspunkten ausgehend, wirkt Dr. Batkas Arbeit überaus erfreulich, denn sie ist belehrend und unterhaltend zugleich; in stets fesselnder Weise gelingt es ihm, auch den mitunter spröden Gegenstand zu behandeln.

Nicht wenig tragen zum Verständnisse die überaus zahlreichen prächtigen Illustrationen bei. Wie beim Lehren überhaupt, wird sich auch hier der Anschauungsunterricht als der praktischste und nachhaltigste erweisen; die genauesten Explikationen sind oft weit weniger imstande, eine Sache zu erklären, als ein Bild oder eine Zeichnung. Dies gilt im vorliegenden Falle insbesondere von der alten Notenschrift und ihrer Entzifferung; aber auch die eingefügten Proben der verschiedensten Komponisten sind viel eher geeignet, den Studierenden einen klaren Begriff von der Art ihres Schaffens beizubringen, als die schönsten Worte oder langatmige Beschreibungen und Erklärungen. Dabei ist die Arbeit Dr. Batkas frei von jeder Propaganda für irgendeine moderne Richtung, ein Vorzug, den man nicht jeder Musikgeschichte vindizieren darf — hoffentlich artet er in dieser Hinsicht in dem noch zu erwartenden dritten Bande nicht aus? —, bisher jedoch berührt die Objektivität, mit welcher er den Stoff behandelt, höchst sympathisch.

Ich muß gestehen, daß ich das Buch Dr. Batkas mit großem Interesse gelesen habe. Viel ließe sich noch darüber sagen, doch verbietet mir der Raum, weiter darauf einzugehen. Der Verlag von Grüninger, das muß man ihm lassen, hat Glück mit seinen Erwerbungen. Nachdem die Louis-Thuillesche Harmonielehre sich dank ihrer Vortrefflichkeit die weitesten Kreise erobert hat, wird Dr. Batkas Musikgeschichte in kurzer Zeit ihr an Verbreitung nicht nachstehen. Sie wird in Bälde, ich zweifle nicht daran, die meistgelesenste Geschichte der Musik werden. Und das mit Recht, denn das besprochene Werk darf hinsichtlich Anlage und Ausarbeitung als hervorragend gelungen bezeichnet werden und der Verlag hat nichts versäumt, dem bedeutenden Inhalte ein prächtiges Gewand zu verleihen.

München. **Prof. Heinrich Schwartz.**

* * *

Zur Notiz: Für unsere neu eingetretenen Abonnenten sei bemerkt, daß sie von dem im Erscheinen begriffenen dritten Band der Musikgeschichte, von dem bis jetzt 3 Bogen vorliegen, in jedem Quartal 2 Bogen als Gratisbeilage erhalten. Früher erschienene Bogen können zum Preise von 20 Pf. pro Bogen jederzeit nachbezogen werden, ebenso die beiden ersten Bände in Leinen gebunden.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" in Stuttgart.

* * *

Neue Etüden für Klavier.

E. Neupert: *33 Etüden*, herausgegeben von *J. Friedman*. Verlag Hansen. 3.50 M. (m.—s.) Diese Etüden, Vorübungen zu den modernen Stücken von Schumann, Chopin, Henselt, Liszt, Rubinstein etc. gehören zu den „poetischen" in der Art von Haberbier oder Jensen; sie sind nicht bloß technisch wertvoll, sondern zugleich wohlklingend, anregend und als Vorspielstücke gebraucht von dankbarer Wirkung. Sie gehören der romantischen Richtung an und zeigen häufig eine nordische Färbung. Ein Teil ist mittelschwer, der andere m.—s. Man kann die schönen Etüden teils vor, teils neben Cramer benützen, sie übertreffen ihn an Anregung. Die Ausgabe ist sehr reichhaltig, sorgfältig phrasiert und befingert, mit wertvollen Erläuterungen des Herausgebers Friedman, speziell über Triller und Oktaven versehen. Leider sind sie nicht nach der Schwierigkeit geordnet, sondern in drei Abteilungen nach der technischen Zusammengehörigkeit. Spieler von mittlerer Fertigkeit sollten sich dieses reichhaltige Heft nicht entgehen lassen.

Blanchet, *op. 7: 5 Etüden*. Breitkopf & Härtel. 2 M. (s.—ss.) Diese schwierigen Stücke sind der Entwicklung des Doppelgriffspiels gewidmet und enthalten einige neue Spielarten. Inhaltlich und technisch sind sie von Chopinschem Geist beeinflußt, gehen aber in der Benützung der Chromatik, der Vorhalts- und Durchgangstöne über das Vorbild hinaus und sind harmonisch oft schwer und nur bei schneller und klarer Ausführung verständlich. Der Fingersatz ist bisweilen im Interesse der Bindung oder eines besonderen Uebungszwecks kühn und schwierig. Virtuosen werden das Studium der Sammlung nicht umgehen. *C. Kn.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bringt ein Klavierstück „Liebesfrühling" von *Hugo Kaun*, das als dritte Nummer eines Zyklus „Pierrot und Colombine" steht. Ueber den Komponisten und seine Werke unterrichtet der Aufsatz im heutigen Hefte.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 28. März, Ausgabe dieses Heftes am 4. April, des nächsten Heftes am 18. April.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

K. H. 100. Sie wollen Ihre gesicherte Stellung aufgeben und Kapellmeister werden? Lesen Sie die Notiz unter „Kunst und Künstler" im heutigen Hefte. Außerdem den Aufsatz in No. 2 des Jahrgangs 1908: „Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters" von Hofkapellmeister Erich Band. Wenn Sie dann noch diese Karriere einschlagen zu können glauben, dann wenden Sie sich wieder an uns.

Mozartianer. Sie schreiben uns: „Ich habe nun einmal die Mozart-Propaganda übernommen und finde mich dabei in bester Gesellschaft." Wir danken Ihnen für dies Kompliment. Dürfen wir den weiteren Inhalt Ihres Schreibens, wenn auch ohne Namensnennung, veröffentlichen?

B. B. in M. Haben Sie unsere zahlreichen Notizen mit der Bitte, von uns keine briefliche Auskunft zu verlangen, übersehen? Antwort im nächsten Heft.

E. U. Bei solchen Dingen muß man mit dem Urteil vorsichtig sein. Glauben Sie es wirklich, daß heute ein Genie jahrzehntelang unbekannt bleibt? Wir haben die Geschichte natürlich auch gelesen, danken Ihnen aber für Ihre Zusendung trotzdem. Die Kritik äußert sich übrigens nicht so begeistert über das Werk Fanellis, um so stärker war der Erfolg beim Publikum. Wieviel dabei auf Rechnung der romantischen Aufmachung zu setzen ist, bleibt abzuwarten.

Mährisch-Ostrau. Wie die Zeitungen über das Werk urteilen, ist für uns — aus rein prinzipiellen Gründen — nicht maßgebend. Wir müssen uns auf unsere Referenten verlassen. Deshalb werden Sie auch niemals in der „Neuen Musik-Zeitung" eine Kritik finden, die nicht mit vollem Namen oder mit einem Korrespondenz-Zeichen gezeichnet ist. Nicht einmal eine Bemerkung über den Erfolg eines Werkes entnehmen wir anderen Zeitungen. Sie werden stets nur die Tatsache der Aufführung verzeichnet finden, es sei denn, wie gesagt, eine Original-Notiz aus der Feder unserer Korrespondenten. Den Lokalerfolg kennt man übrigens, überall die gleichen Erscheinungen. Unsere Abonnenten haben ihr „Entsetzen" über die Notiz noch nicht zum Ausdruck gebracht. Wenn die Madonna mit dem Mantel das Werk ist, wofür es das Publikum in M.-O. zu halten scheint, dann wird es in anderen Städten die Kritik in unserem Blatte bald als Irrtum hinstellen. Wir registrieren Ihre Mitteilung, daß die Plätze bei dreimaliger Aufführung so rasch vergriffen waren, daß die Auswärtigen nur mit Mühe zu Karten kamen.

E. Fl. in G. Wir werden Ihnen wegen des Librettos Nachricht geben.

Kaiserslautern. Wegen der Verwendung von Kritiken aus anderen Zeitungen siehe oben. Vielleicht senden Sie uns aber gelegentlich kurze Berichte über das Pfälzische Musikleben?

F. S., A. Diese Instrumententheorie ist mit Vorsicht aufzunehmen. Haben Sie schon Harmonielehre gründlich studiert? Oder rechnen Sie die richtigerweise auch zur Kompositionslehre im weiteren Sinne? Ebenso wie den Kontrapunkt? Schreiben Sie uns erst darüber Bescheid. Wollen Sie alles ohne Lehrer erlernen?

Hauptlehrer G. in Isny. Wir haben noch keinen Bescheid auf unser Schreiben, das wir vor längerer Zeit gesandt hatten. Haben Sie den Plan aufgegeben?

Professorentitel. Der Titel wird in Deutschland vom Fürsten verliehen. „Bedingungen" für die Erwerbung gibt es in Ihrem Sinne nicht. Lehrer an Konservatorien z. B. erhalten ihn, ferner sich besonders auszeichnende Künstler. — Freiexemplar? Wir bedauern; wenn Ihre Schüler sich für unser Blatt interessieren, so sollen sie es abonnieren, oder das Seminar. Die 2 Mark im Quartal sind gewiß nicht eine zu hohe Belastung des Etats. Was möchten Sie in unserem Blatt kritisieren? — Wir bitten um Einsendung des Artikels.

Musiklehrer H. Komponieren Sie das Gedicht nur recht gut, dann wird die Verfasserin ihre Freude haben. Eine Genehmigung für die Komposition eines Gedichtes durch den Verfasser oder den Verleger ist keinesfalls nötig. Wenn unsere „N. M.-Z." aufmerksamer gelesen würde, wäre manche Anfrage nicht nötig. Wir verweisen Sie auf den Artikel „Komponist und Textdichter" von Dr. Freiesleben in Heft 11 des Jahrgangs 1910.

(Wegen Raummangels mußten einige Fragen zurückgestellt werden.)

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. März.)

A. Rothg. in Pl—z. Sehr ansprechende, gemütvolle Lyrik. Die Schelmerei des trefflich gesetzten Spinnliedchens wirkt köstlich.

L. B., B. Ihr temperamentvoller Marsch ist als eine gute dilettantische Leistung zu werten. Höheren Ansprüchen genügt er nicht.

Felix N. in L. Ein aus künstlerischem Empfinden erzeugtes schönes Stimmungsbild. Die Harmonik schmiegt sich eng an die Textworte („Wir saßen einsam") an.

S. A., D. Ihre Tanz- und Marschmusik zeichnet sich durch gefällige Melodik und packende Rhythmen aus. Nur origineller dürften die Klänge sein.

R. K—feldt, P. Der weiche Stimmungsausdruck Ihres einfachen, korrekt und klar disponierten Schlummerliedes wirkt sympathisch. Auch das Abendlied zeugt von Talent.

B. P., R. Der in F dur einsetzende zweite Vers Ihres amüsanten Chorliedes wirkt nach dem vorausgegangenen G dur verblüffend. Die Stimmenbehandlung entspricht dem possigen Ton des Gedichts.

Z. in B. Ihre Tanz- und Marschklänge bewegen sich im Rahmen des leichteren Genres. Als eine zuverlässige Talentprobe können sie kaum gelten. Prüfen Sie einmal, wie Ihr musikalisches Empfinden auf Bach, Beethoven, Wagner reagiert.

E. Asm., K. Zartduftige Stimmungsbilder wie „Gute Nacht" scheinen Ihnen am besten zu gelingen. Auch das Wiegenlied befriedigt. Der Humor der „5 Hühnerchen" ließe sich noch besser zur Geltung bringen.

H. W—land. Sie senden uns als Beleg für den Abschluß Ihres bisherigen regellosen Klimperns das Lied „Abschied vom Leben". Was sollen wir damit anfangen? Daß Sie Unterricht sehr nötig haben, sei Ihnen gern bestätigt. Wenn Ihr jugendlicher Wagemut standhält, werden Sie sicherlich auch etwas Kritikfähiges erreichen.

Dur und Moll.

— *Silotis Liszt - Memoiren.* Die „Signale“ geben folgende weitere Probe aus den Liszt-Memoiren Silotis: „Unmittelbar nach einem Besuch Cosima Wagners im Sommer 1884,“ erzählt Siloti, „gab mir Liszt folgende interessante Darstellung seiner Aussöhnung mit Wagner. „Nachdem Wagner meine Tochter geheiratet hatte, stand ich für lange Zeit auf schlechtem Fuß mit ihm, so schlecht, daß wir uns überhaupt nicht sahen. Allen Bitten Cosimas, mich auszusöhnen, widerstand ich. Da erhielt ich eines Tages ein Billet von Wagner, das er im hiesigen Hotel zum Elephanten geschrieben hatte. Er teilte mir darin mit, daß er eben mit seiner Frau in Weimar angekommen sei, um einen letzten Versuch zur Aussöhnung zu machen. Er bat mich, zu kommen und Frieden zu schließen, er würde auf mich warten, da er nicht wage, zu mir zu kommen. All die wirkliche Hochschätzung, die ich für Wagner empfand, flüsterte mir zu, ich müsse gehen, und so geschah es. Als ich ihm gegenüber stand, begrüßte mich Wagner mit einer Rede, die ungefähr zwanzig Minuten dauerte. Außer seiner Frau und mir hat niemand sie gehört. Es war eine Rede, die ich nie vergessen werde. Ich war derartig ergriffen, daß ich alles andere vergaß und nur an die guten Seiten dachte, die er hatte, und — wir beendeten unser Souper am nächsten Morgen um sechs Uhr. . . .“

Auf den Prospekt von B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig, der die neue, großartige **Wagner-Ausgabe** zu volkstümlichen Preisen anzeigt, machen wir unsere Leser heute besonders aufmerksam. Ausführliche Besprechung folgt.

* * *

Jeder Tag der Arbeit raubt Nervenkraft. Die Stärkung der Nerven, d. h. der Ersatz ihrer verbrauchten Bestandteile, ist daher für jeden modernen Berufsmenschen eine Lebensfrage und eine ernste Pflicht. Das von der Wissenschaft anerkannte und von den Aerzten erprobte, neuerdings mit dem „Großen Preis“ der Internationalen Hygiene - Ausstellung in Dresden ausgezeichnete Mittel, das hier in Betracht kommt, heißt Sanatogen. Eine Gratisprobe dieses bewährten Nervennähr- und Körperkräftigungsmittels wird von der **Firma Bauer & Cie., Berlin SW. 48,** deren heutige Beilage wir hiermit zur Beachtung empfehlen, auf Wunsch gern zugesandt.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
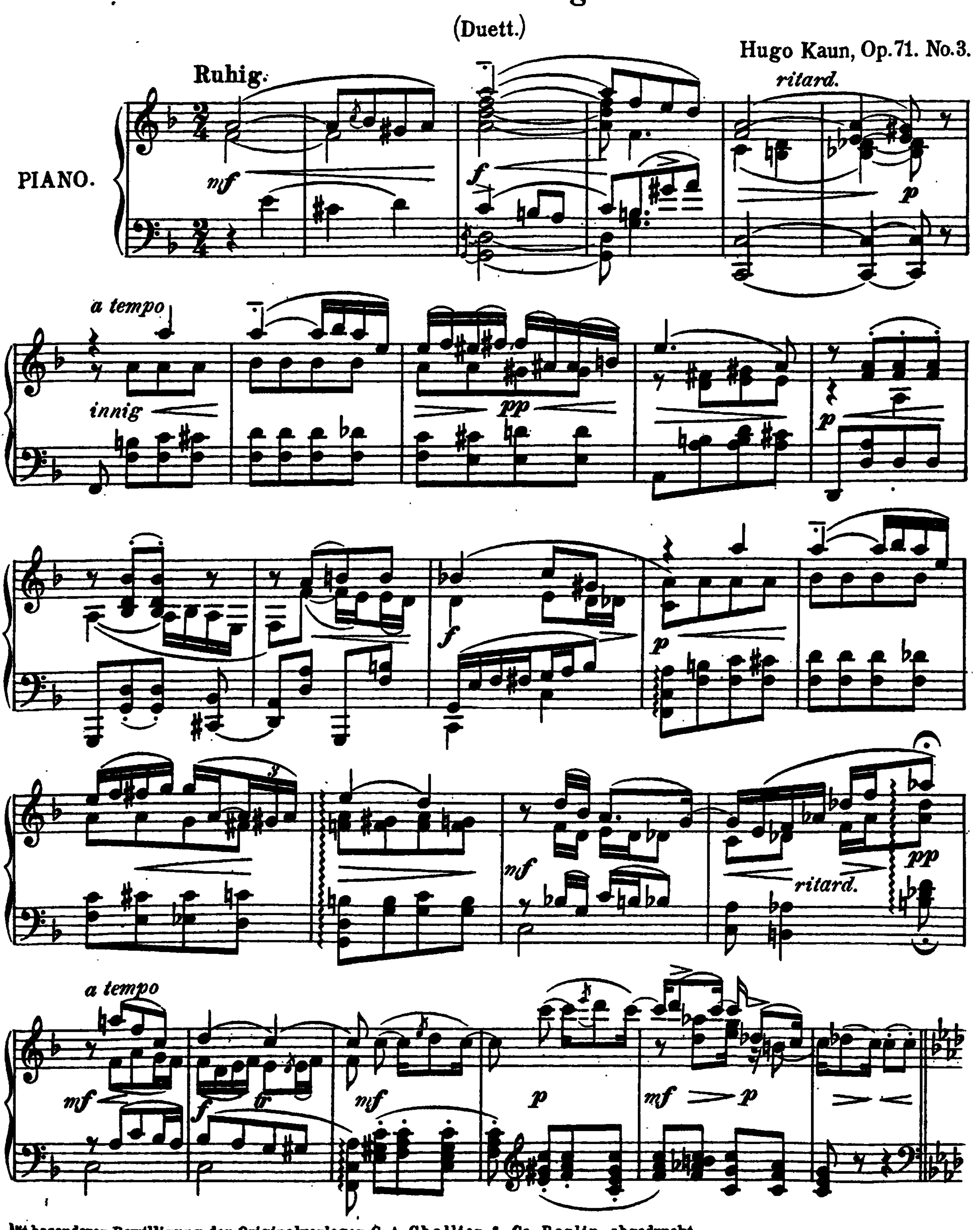
PIERROT und COLOMBINE.

III.

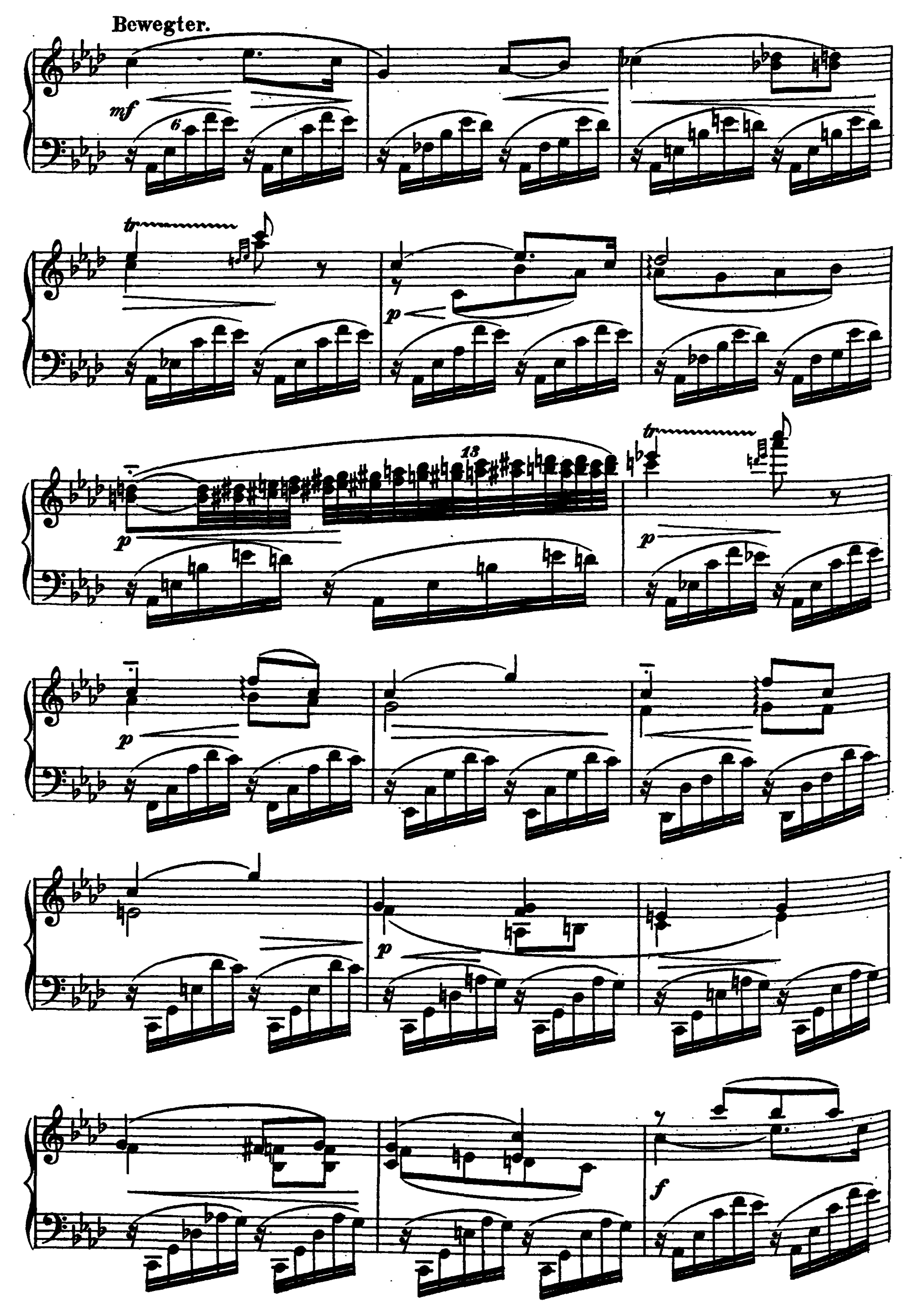
Liebesfrühling.

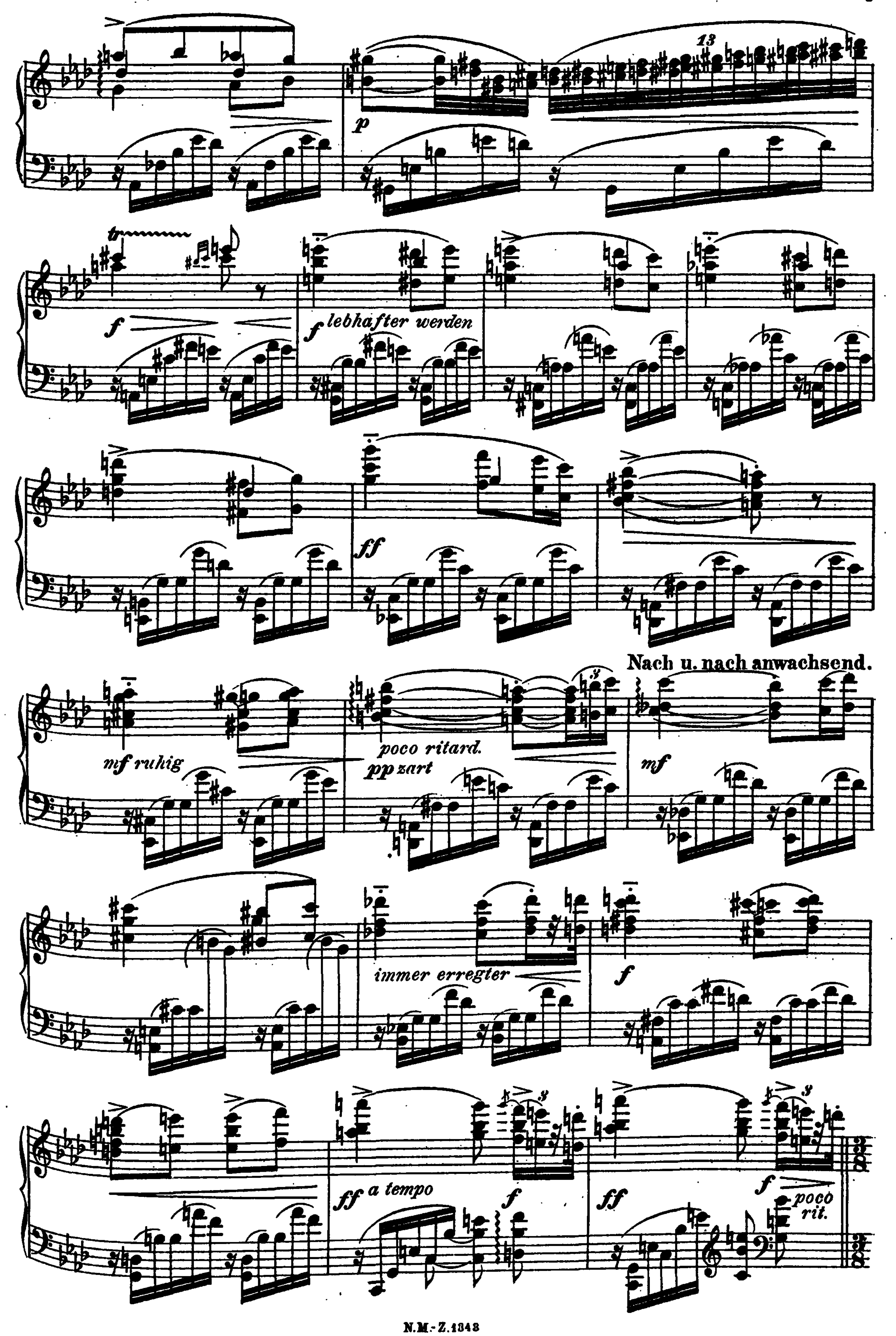
(Duett.)

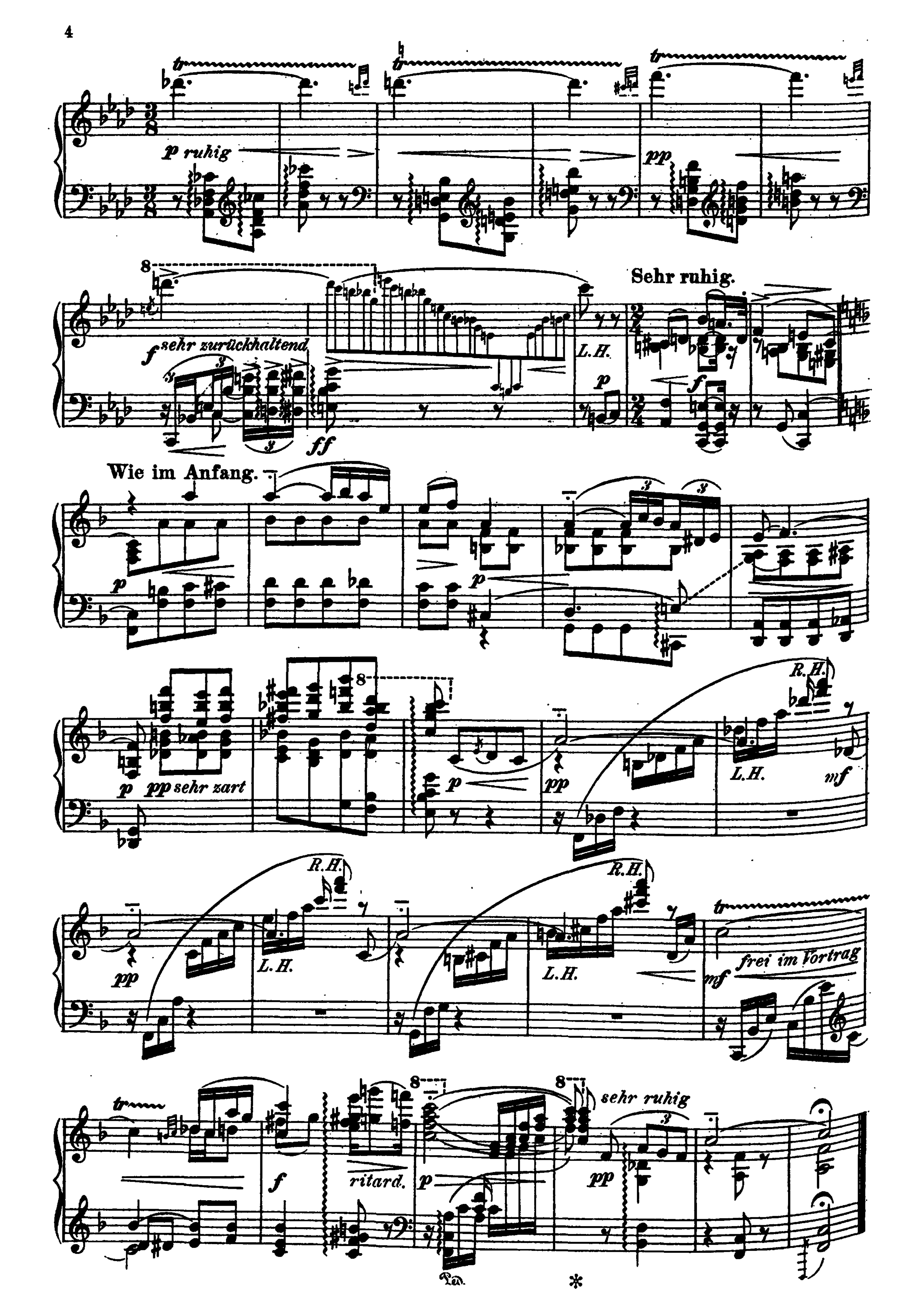
Hugo Kaun, Op. 71. No. 3.



 N. M.-Z. 1348


Bewegter.
mf
p
f
tr
6
13


13
p
tr
f
f lebhafter werden
ff
Nach u. nach anwachsend.
mf ruhig
poco ritard.
pp zart
mf
immer erregter
f
ff a tempo
f
ff
f
poco rit.


p ruhig
pp
f sehr zurückhaltend
ff
L.H.
p
Sehr ruhig.
f
Wie im Anfang.
p
p
p
pp sehr zart
p
pp
L.H.
mf
R.H.
pp
L.H.
R.H.
L.H.
R.H.
mf
frei im Vortrag
f
ritard.
p
sehr ruhig
pp
Ped.
*

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
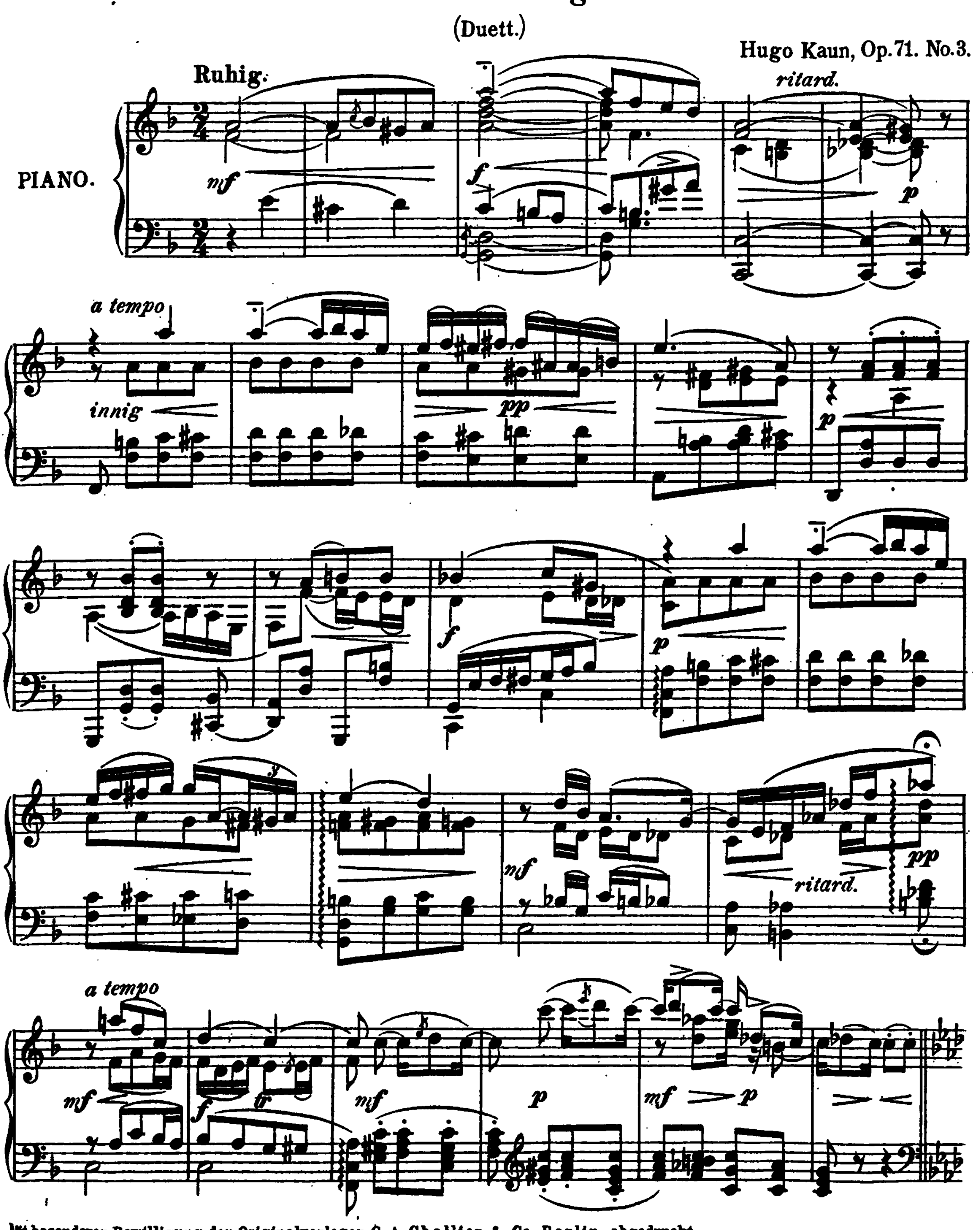
PIERROT und COLOMBINE.

III.

Liebesfrühling.

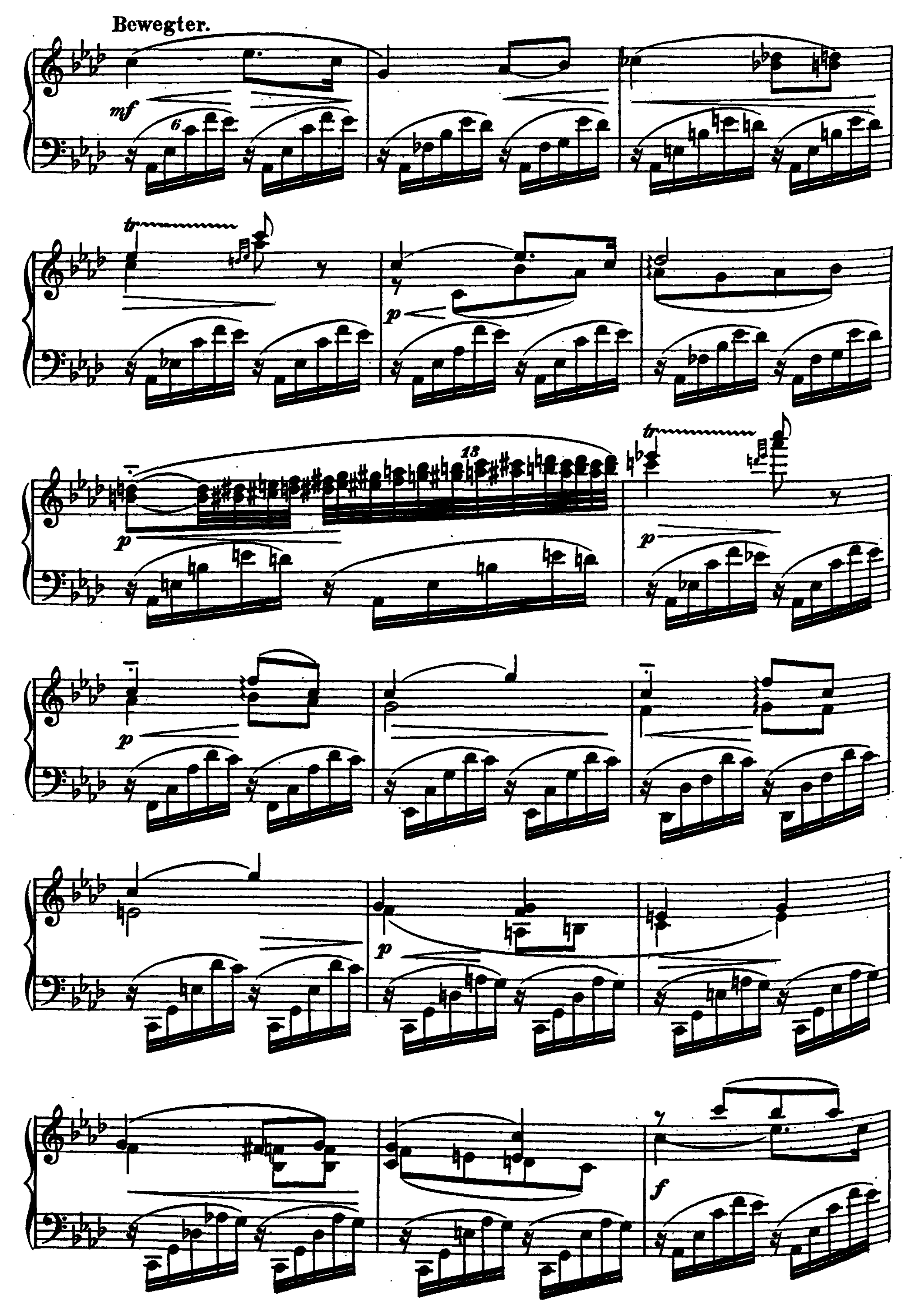
(Duett.)

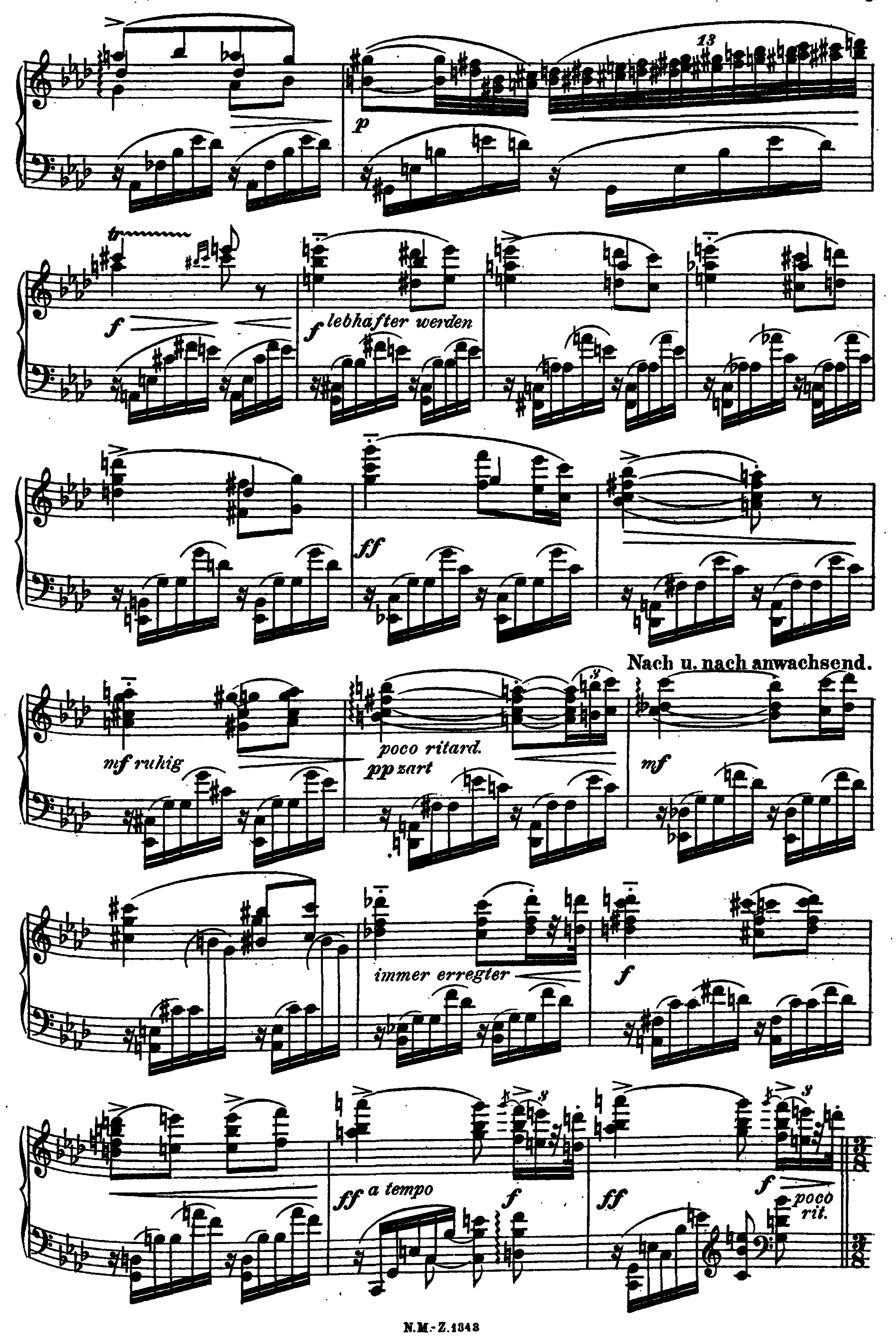
Hugo Kaun, Op. 71. No. 3.



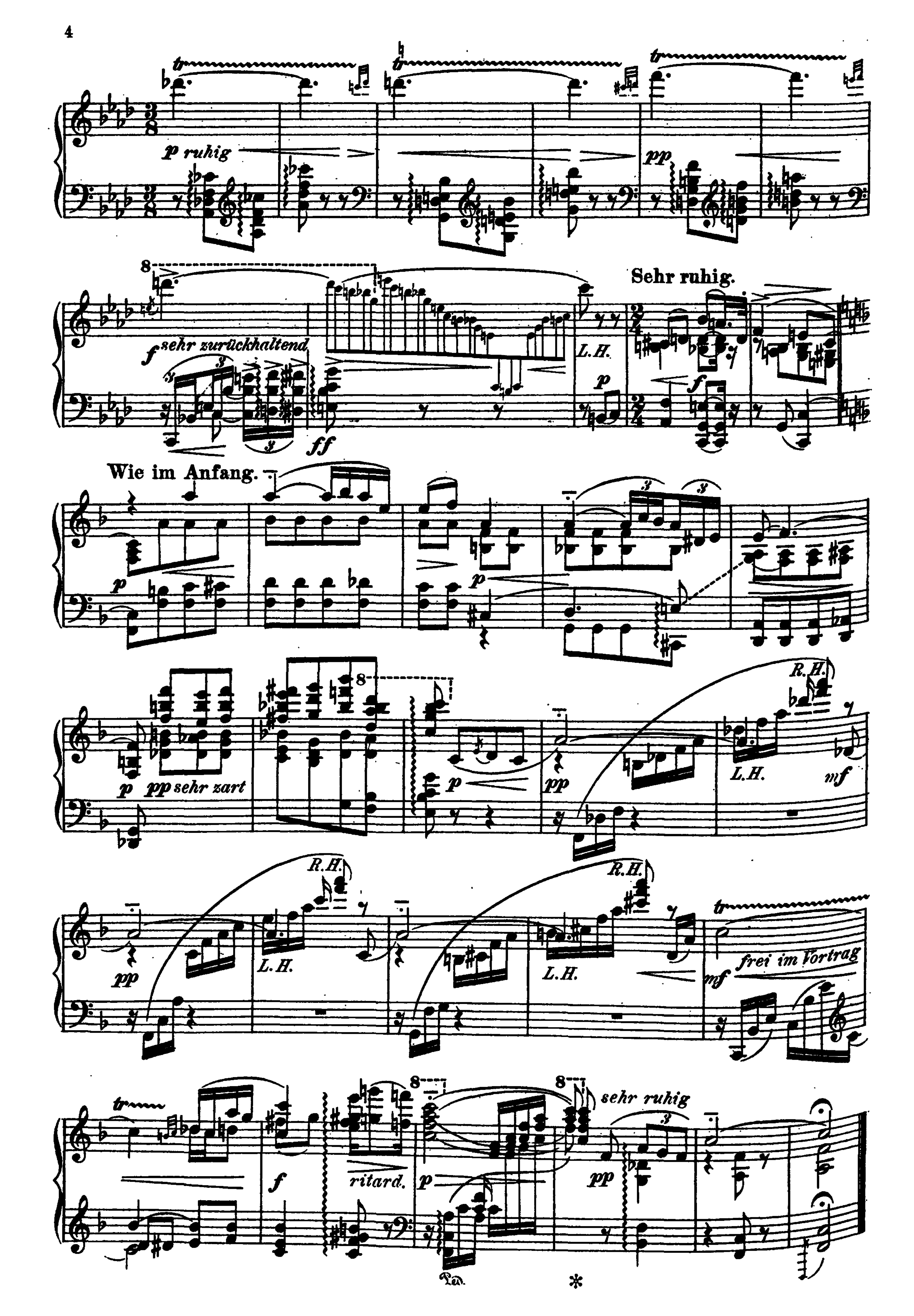
Mit besonderer Bewilligung der Originalverleger C. A. Challier & Co., Berlin, abgedruckt.

 N. M.-Z. 1348


Bewegter.
mf
p
f



p
f
f lebhafter werden
ff
Nach u. nach anwachsend.
mf ruhig
poco ritard.
pp zart
mf
immer erregter
f
ff a tempo
f
ff
f
poco rit.


p ruhig
pp
f sehr zurückhaltend
ff
L.H.
p
Sehr ruhig.
f
Wie im Anfang.
p
pp sehr zart
R.H.
L.H.
mf
frei im Vortrag
ritard.
sehr ruhig
Ped.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 14

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Erläuterungen zu Klavierabenden.

Von Prof. Dr. C. FUCHS (Danzig).

(Fortsetzung.)

Schumann-Abend.

WIE an dem Chopin-Abend und in derselben Absicht, uns zuvor musikalisch einzustimmen, schicke ich wieder dem ersten größeren ein ruhiges kleineres Stück, die Romanze in Fis dur, voraus, eine Perle tiefsinniger Schumannscher Lyrik; es spricht sich darin gleichsam das Pathos einer würdigen, sanften, gedankenreichen Priesterin aus, die anvertrautem Kummer ein teilnehmend Echo gewährt.
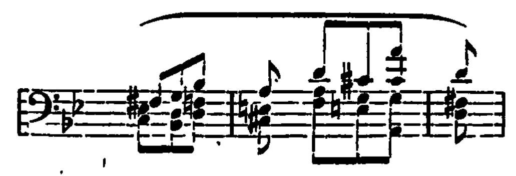
Sonate in g moll op. 22.

Unter allen größeren Klavierwerken Schumanns ragt diese Sonate in den schnellen Sätzen durch die feurige, Mendelssohns Einfluß verratende Bestimmtheit des Ausdruckes hervor, die keinen Rest zwischen dem läßt, was gesagt wird, und dem was gemeint ist, während er sonst als Komponist dem Hörer und dem Spieler ähnlich symbolisch manches zu erraten aufgibt, wie dem Leser Schumanns Lieblingsschriftsteller Jean Paul. (Wegen dieser Art Romantik war Schumann dem strenge Positivität verlangenden H. v. Bülow beinahe verhaßt.)

1. Satz. Ein vorwurfsvoll verweisender Unwille scheint aus dem ersten Thema zu sprechen:



Nachdem es sich, von raschen Sechzehntelfiguren begleitet, ausgesprochen, knüpft sich gleich daran aus der Tiefe emporsteigend ein auch noch düster erregtes Seitenthema:
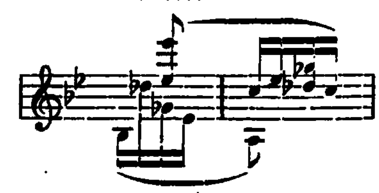


während die rasche (Sechzehntel-) Bewegung weiter strömt, doch wendet sich seine begehrende Heftigkeit, auf dem Gipfel angekommen, zu einem siegesgewissen, freundlichen Abschluß (in B dur).

Nachklingend grüßt beruhigt ein freundlicher Gedanke:

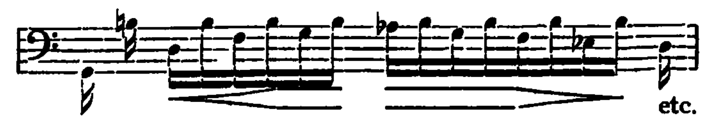


doch klingt in den Synkopen die Erregung nach, auch wird er sofort durch das scheltende Motiv verdrängt, das den Abschluß des Teiles einleitet:



(zuerst in der tieferen Oktave, dann von der hier notierten höheren in die tiefere zurückspringend).

Der folgende reflektierende Durchführungsteil führt ein den Vorwurfscharakter beibehaltendes eigenes Thema ein:



an dessen längere Ausführung sich ein bittend beschwichtigendes Wort anschließt (wieder mit den bei Schumann so häufigen Synkopen):
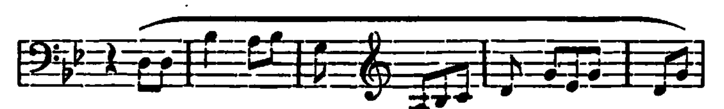


das steigert sich aber auch ins Herbe, Heftige, bis von der Höhe herab das Hauptthema sich wieder meldet, womit der Rückgang zur Wiederkehr des ersten Teiles eröffnet ist. Das Besänftigungsthema (das nicht als eigentliches „zweites Thema" behandelt ist) folgt in G dur, und auf den scheltenden Abschnitt folgt aus der Tiefe wieder aufbrodelnd stürmisch grollend „Schneller" eine Coda, auf deren Gipfel „Noch schneller" das Hauptthema (des Unwillens) siegend eintritt, um schließlich in der ernsthaften Tiefe zu triumphieren.

Daß sich jenes „Schneller" und „Noch schneller" auf ein Tempo bezieht, für das „So rasch wie möglich" von Anbeginn vorgeschrieben war, ist entweder eine von den berühmten Schumannschen Zerstreutheiten oder ein bewußtes romantisches Scherzen und Liebäugeln mit dem Unmöglichen.

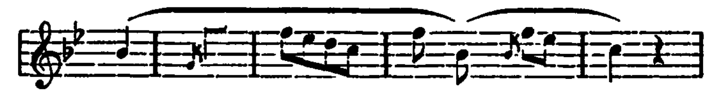
Andantino, tief elegisch, am Schluß einer jener Epiloge, in denen Schumann ein so großer Meister intensivsten Ausdruckes ist (vergl. „Arabeske“ und das Lied „Schöne Wiege meiner Leiden“) — ein wehevoll still verzagendes Sichversenken in Erinnerung, aber in der Tiefe wird der Trost geboren, und leuchtend steigt der Hoffnung Stern empor.

Scherzo. Hexengelächter und Drohung, von sich wiegender Sorglosigkeit (in Synkopen) beantwortet, die nachher sich zum fechtenden Widerstande steigert u. s. f.
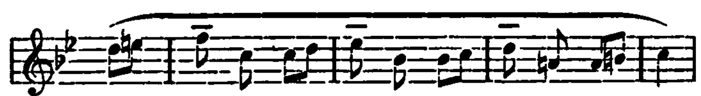
Rondo. Dessen drei Themen treten nacheinander ohne Uebergänge auf: das Hauptthema stürmt wieder unwillig daher, von unten herauf (in Sechzehnteln):



„Etwas langsamer“, im Eindruck ganz langsam, das Tempo unterbrechend, stellt sich ihm nach dem ersten Austoben ein weibliches, mit freundlicher Bitte abmahnendes Thema gegenüber:



halb nur, mit einem „Du magst ja recht haben“, ins Freundliche umgestimmt, antwortet (mit dem dritten Thema) der „Andere“ (wieder die schnelle Bewegung aufnehmend):



(über Sechzehntelbewegung und mit synkopischen Bässen). Wie das verrauscht ist, taucht heimlich düster wie aus weiter Entfernung das erste Thema wieder auf und führt zur Haupttonart zurück. Wieder das bittende Thema u. s. f. in Kampf und wechselnder Gruppierung bis zu einer Coda prestissimo, die wieder hexenhaft, nach des Schumann geistesverwandten, geliebten E. T. A. Hoffmanns Art, flüsternd einsetzt, bis ins Grelle sich steigert und (über prestissimo hinaus!) „immer schneller und schneller werdend“ in das trotzige, am Schluß Recht behaltende Hauptthema mündet.

2 a) *„Träumerei“* — eines Jünglings, dem die Brust von Liebessehnsucht nach der künftigen Braut schwillt?

b) *„Nachts.“* Leander in mondloser Nacht mit dem Wogenschwall kämpfend, zu Hero zu gelangen. Dann ein kurzes Liebesglück in ihren Armen, nicht sorgenfrei, unterdes die Welle Heros Turm bespült. Bald mahnt es ihn zur Heimfahrt, wieder umgeben ihn des Meeres Schrecken, aber wieder erreicht er aufjubelnd das Land; gierig doch stürzt die schwarze Woge ihm nach, einst wird sie ihn behalten! (Schumann selbst hat von diesem Stück gesagt, es passe merkwürdig zu der Sage von Hero und Leander — obwohl es seine erste Absicht nicht war.)

c) *„Warum?“* Nicht die ewige Schicksalsfrage. Es ist die Träne in einem schönen Auge, die fragt: „Warum tatest du mir das?“ Und das Weinen wird zum Vorwurf.

d) *„Intermezzo“* aus dem „Faschingsschwank“. Der Name nimmt es von den eigentlichen Faschingsszenen aus. Ein unaufhaltsam siegessicherer Drang, allen Sturm bewältigend, spricht aus der kräftig rezitierenden Melodie. So mag sein Genius ihm gerufen haben, als er der Mutter auf die besorgte Frage, ob ihm die Musikerlaufbahn denn glücken werde, zurückschrieb: „Ach — natürlich!“ Zuletzt wandelt Moll sich in Dur, und das Siegesmotiv ertönt im Baß: die Gewißheit erfüllt beruhigend die ganze Tiefe der Seele.

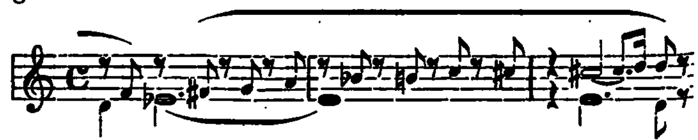
3. Fantasie op. 17.

(Es ist untunlich, dieses große Werk seinem Ideenreichtum entsprechend hier noch ausführlich mit Notenbeispielen zu analysieren.) Es ist weniger der Heinesche Ideen- und Gefühlskreis (diesem ist Chopin verwandter), als die Romantik der Eichendorff und Uhland, die hier Ausdruck in Tönen gewinnt. Die von Schumann selbst gewählten Titel für die Sätze „Ruinen — Triumphbogen — Sternenkranz“ bringen die Phantasie des Hörers bereits auf den erwünschten Weg.

Von Fr. Schlegel, dem Haupte der romantischen Schule, entlehnte er für das Ganze das Motto:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein Ton leise gezogen
Für den der heimlich lauschet.“

wobei er sich denn mehr denken mochte, als die Worte sagen, um **sein** Gedachtes oder Gefühltes in Töne umzusetzen. Möglich, daß ihm bei der Stelle vor der Vorschrift Adagio dieser eine Ton „heimlich gezogen“ vorgeschwebt hat



1. Satz. „An der Saale hellem Strande stehen Burgen stolz und kühn“, auf dieses Gedicht passen der Charakter und sogar die Noten der ersten Melodie, vier Zeilen weit. Der Titel des Satzes spricht von den Gefühlen, die beim Anblick und Besuch von Ruinen erwachen, Rührung gemischt mit Grübeln, Erschütterung beim Anblick gebrochener Säulen, gestürzter Pracht. Darüber weht linder, versöhnender Frühlingshauch, Legenden von verklungener Zeit tauchen auf, und eine Vision von stolzen Rittern und holden Schönen. Leises Weh klingt nach — alles das miteinander wie in einer Erzählung gemischt. Der erste Satz schließt auch mit einem jener wunderbaren Schumannschen Epiloge, voll tiefinnigem Trost unter heiterem Himmel. Als Szene des Stückes ist leicht die Gegend zu denken, in der Friedrich Nietzsche als Knabe und Jüngling so gerne herumstreifte, seine große Sendung ahnend — die Wälder und Auen um die Rudelsburg, um seine Vaterstadt Naumburg „an der Saale hellem Strande“ — die kühlen Wellen rauschen —.

2. Satz. Auch hier die bei den Romantikern wie in alten Romanen so beliebte Poesie des Rittertums. Prächtiger Einzug der Tapferen zu festlichem Turnier — erregte Gemüter der Zuschauer im Volke, das — sich drängend — herzukommt; die Damen vom hohen Balkone sich holdselig neigend, und scherzend im Zuschauen, wie die Ritter heransprengen zum Gefecht, „daß Helm und Lanzen splittern“ — Heil dem Sieger! Ein weit gedehnt und ausgebautes Bild, gleichsam ein Wandgemälde, das man im Beschauen und Erleben abschreiten muß.

3. Satz. Unter dem Nachthimmel.

„Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken wie ein stilles Nachtgebet.“

Dann von oben herein eine Melodie, deren Noten und Ausdruck seltsam auf die Worte passen

„Ach da fließt wie milder Segen,
Süßer Mond, Dein Licht hernieder.“

Weiter in beethoven-ähnlichen Tönen wird der tiefste Grund der Seele sichtbar, wechselnd mit dem Erscheinen einer Hoffnungsmelodie, diese wird dann zu einer Weise trauten Mitgefühls. Allmählich erregt es sich mit dem Bekümmerten — endlich wird aller Drang wie in einem feierlichen Spruch tapferer Fassung zusammengenommen Dann wieder das Mondlicht, aber getrübt, und was weiter folgte, endlich der Epilog wie nach dem Dichterwort:

„Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande
Als flöge sie nach Haus.“

4 a) *Nachtstück*. Durch die Wolke dringt freundlich ein Mondstrahl. Zarathustra, der greise Wanderer, schreitet

sorglos, in froher Verachtung wirft er die Gedanken an das eigene Schicksal weg — feierlich und freundlich regt sich Menschenliebe in ihm.

b) *„Traumeswirren“* — luftiger Geistertanz, der manchmal zu verweilen scheint, dann wieder gespenstisch bewegt (F dur). Auch den Schläfer erblicken wir: ein schönes Haupt unruhig in die weichen Kissen wühlend (Des dur). Ein Lächeln (Gis dur) schwebte einen Augenblick auf dem vom Morgenroth verklärten Angesicht des Träumenden. Doch bald wachsen die tanzenden Gestalten wunderlich ins Riesengroße, den ganzen Raum erfüllend. Dann kehrt ihr erster Reigen wieder und der Traum verfliegt. (Die geistige Berührung mit E. T. A. Hoffmann tritt hervor.)

c) *„Abends“* — im sommerlichen dufterfüllten Garten, wenn die Schatten länger werden. (Oft entstellt durch Mißverstehen der nur latenten Zweiteiligkeit des Taktes.)

e) *Aufschwung* eines „im Zürnen und im Lieben gleich heißen“ Herzens, voll Trotz, wechselnd mit aufwallender Liebe — dann ein ruhigeres Dahinfließen friedlicherer Regung, manchmal grübelnd — bis das Rollen und Grollen (im Baß) doch wieder angeht, die drohende Faust sich emporreckt, der Trotz wieder das Wort nimmt. Noch einmal die Gegensätze bis zum heftigen Abschluß wie unter der Devise *Pro invidia!* (wie die zürnend stolze Inschrift an einem Giebel in unserer Langgasse lautet).

Joh. Brahms-Abend.

I. 1. *Ballade d moll op. 10.* Nach der schottischen Ballade „Edward“, wie der Komponist selbst angibt. Es ist die durch Löwes Komposition bekannte. Ihr schauerlich-düsterer Ton hat hier einen neuen Widerhall gefunden. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß auf die ersten Takte der ersten Periode die Worte der Frage passen: „Edward, wovon ist dein Schwert so rot?“ und auf die der zweiten die Antwort: „Ich habe geschlagen meinen Geier tot“. In der zweiten Antwort ist das Verlogene, Ausweichende durch rhythmische Ausweichungen und Verschiebungen gezeichnet. Von den wesentlichen Momenten der Dichtung ist noch eines aufgenommen, das in dem Verse „Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhen“ — er reitet hinaus, er weiß, daß die schimmernden Hallen über der Mutter zusammenbrechen werden, die den mörderischen Rat ihm gab, und daß auch ihn die Nemesis ereilen wird, sein Ritt endet in Nacht und Tod.

I. 2. *Ballade D dur op. 10.* An der Herzlieben Brust ruht wohlig das Haupt des Helden. Ein Lächeln erhellt im Anblick der wonnigen Frau seine ernsten, fast schwermütigen Züge. Rauschend umfängt das Paar Liebesentzückung, die endlich in einen Schrei ausbricht wie an der Grenze des Wehs, da die Brust die Wonne nicht mehr fassen will. Aber wie ihr Auge liebend auf ihm ruht, rüttelt ihn schon der Gedanke an neue Taten auf. Er steigt zu Roß, zum Ritt dahin, wo des Kampfes andre Lust ihm winkt. Durch den Wald geht's, den düster wundersamen, tapferen Herzens. Er schwingt in Kampfbegier die breite Waffe: wehe dem Vermessenen, der ihm den Weg verlegen wollte! Aber nun flutet Sonnenschein warm durch die dichten Wipfel der alten Stämme herab — ein tiefes Behagen überkommt den Reiter. Er streicht sich den Bart über der Brust, die Linke hält den Zügel nur lässig, und das vertraute Tier trägt ihn in gemächlichem Trott von selbst weiter des Weges. Tiefe Ahnung im tiefen Walde umfängt seinen Sinn, er verlangsamt den Ritt, er hält und lauscht dem Zauberspruch der Einsamkeit wie mit stockendem Pulse, da es Abend geworden. Es ist, als spräche Erda, die Urmutter, zu ihm. Aber der Kampf mahnt, er erneuert den scharfen Ritt, jauchzend erhebt sich in ihm das Bewußtsein der Stärke, wieder bis zur Drohung im voraus wider den Feind. Doch nun ist es Nacht geworden, der schweigende Wald und sein Zauber noch rätselhafter — wäre es der Tod, den Erda ihm kündet? Er rastet, und sein Gedenken kehrt sorglos zu ihr zurück, zu seiner Königin, „durch ihre Güte wonnevoll“. Wärmer noch, tiefer als die Wirklichkeit ist das Gedenken — milder auch. Kein Schrei mehr der Liebeslust. Sanft senkt sich Wonnetraum auf ihn herab, am altersgrauen Stamme der Eiche lehnt sein Haupt, die raunt ihm Sage aus Urväterzeit und — „über allen Wipfeln ist Ruh“.

I. 3. *Intermezzo aus op. 10.* Der Gefangene von Chillon — Wut im Herzen sieht er die Wolken aus seinem Kerkerfenster jagen: dann wird es hell, setzt sich ein Vöglein auf des Fensters Rand und singt ihm im Sonnenschein von seinem Himmel, als teilte es seinen Kummer. Gedämpfter kehren des Gefangenen Schmerzen wieder, mit hoffendem Ausblick zuletzt.

I. 4. *Ballade H dur aus op. 10* — voll tiefer Mystik der Entsagung. Eine klagende Melodie zuerst, wie daß unsere Freuden selbst trügerisch seien und es nicht verlohne, um ihretwillen zu leben. Dann bewegter, ein tiefes Grübeln in wogender Seele des Geläuterten, doch nicht ohne Nachklang bitterer Schmerzen. — Die erste Melodie kehrt wieder. Dann ist es in sanft anschreitenden Akkorden wie die Ruhe des Friedhofs im stillen Garten des Kartäuserklosters, Blumenfülle deckt liebreich die kalten Steine, die nicht einmal die Namen der unter ihnen vom Erdenleid Ruhenden bewahren. — Alles ist vergessen, der Rest ist Sinnen, feierlich bewegt, doch tief fühlend und trostreich.

II. 1. *Rhapsodie h moll op. 79.* In den beiden Rhapsodien tritt uns Brahms als der große faustische Tragiker entgegen. „Fluch sei der Hoffnung, Fluch dem Glauben, Fluch jener höchsten Liebeshuld — Fluch sei dem Balsamsaft der Trauben, und Fluch vor allem der Geduld!“ — so stürzt es unaufhaltsam herein. Eine flehende Stimme wie eines händeringenden Gretchen möchte den Hassenden zurückhalten — umsonst. Er stürmt von jenem einzigen Gefühl getrieben fort, und zerschlägt sie, die schöne Welt seiner Ideale, grimmig aufjauchzend, riesenhaft. Da tut vor dem Stürmenden sich ein Rosengarten lockend auf: wohl fesselt er ihm eine Zeitlang Auge und Fuß, wohl saugt er sehnsüchtig seine Düfte ein, aber mit alter Sturmesgewalt packt es ihn — er erneuert seinen Fluch. Endlich erschöpft es ihn. Der Groll klingt nur leise noch in wehenden Rhythmen nach, ja der Rosengarten hat doch noch eine Hoffnung geweckt, die Liebe winkt. —

II. 2. *Intermezzo h moll aus op. 118*; vom „späten“ Brahms. Herbe, heiße, stille Tränen, Wonne der Wehmut, Lust am Schmerz, aufschreiend. Wieder die Wohltat der Tränenflut, aber in hoffnungsloser Trauer.

II. 3. *Intermezzo in es moll aus op. 118* mit einem Thema, dessen Melodie sich in der kleinen Terz engem Umfang bewegt, ein seltsames Symbol nagenden, gemütverzehrenden Schmerzes — piano, einstimmig, später in der Tiefe mit Akkorden pianissimo, voll tiefster Melancholie. In den Arpeggi hört man, wie auf Böcklins „Toteninsel“, die schwarzen Zypressen rauschen. Wie das Thema das zweitemal in düsterer Tiefe erschienen, schließen sich ritterliche Rhythmen an. Der Mutter, die ihren Knaben im Sarg auf dem Kahn zur Gruft fährt, erscheint in einer Vision, was Herrliches aus ihm geworden wäre, wenn ihrem Bangen um ihn nicht die gräßliche Wirklichkeit recht gegeben hätte — das Thema erscheint als deren Bild nun fortissimo, wie zermalmend. Der Jammer weint dem Toten nach, endlich deckt ein schwarzer Schleier das gramvolle Bild. Hat Brahms, oder wer außer ihm hat je dem kummervollen Herzen ausdrucksvollere Sprache geliehen? „Ihm gab ein Gott, zu sagen, was er leide.“

II. 4. *Rhapsodie es moll aus op. 79.* In ebenso großen Dimensionen innerlich und äußerlich wie die vorige. [Hauptsatz:] Ein heldenhaft gewaltiges Sichaufraffen, [Uebergang:] heftig nachtönendes Weh, dann [Seitensatz:] ein Ritt, ein langer, nächtlicher, mit still verschlossenem Trotz im pochenden Herzen. [Durchführung:] Aber die Kraft jenes Wollens macht im Weiterreiten den Helden getrost, wie lange und düster die Nacht auch ihren Schatten

um ihn webt. [Wiederkehr von Hauptsatz, Ueberleitung, Seitensatz im Wechsel der Tonart, und Ausklang.]

Die folgenden beiden Stücke zeigen den Meister von der Seite des spezifisch Geistreichen. Ihr Klaviersatz ist lichter, durchsichtiger als in den anderen.

III. 1. *Capriccio in h moll aus op. 76* ($3^1/_2$ Min.). Beim ungewissen Scheine des Lagerfeuers und des halbverhüllten Mondes: Tanz und Saitenspiel der Zigeuner, aus der Ferne im Vorüberwandern geschaut und gehört. Freudenlaute mischen sich mit dem dumpfen Hall der Handpauke und geisterhafter scheinen die Gestalten im wirren Schimmer des fernen Lichtes zu werden. Da tritt der Mond aus dem Wolkenschleier hervor und die Szene liegt in weißglänzendem Schein. Ueber die gedämpften Tanzrhythmen hinweg erklingt sehnsüchtig bewegt die Weise eines Geigers, seufzend wie in ungestillter Liebespein, die heißer und heißer wird. Dann mischt der Spieler sich wieder unter die Tanzenden, und verschwindet im Dunkel. Wilder und phantastischer wird der Reigen zuletzt fliegend, springend. Endlich zieht die Nacht mit leiser Hand den Wolkenvorhang vor den Mond. Auch die Lagerfeuer erlöschen, wir sind ferner hinweggeschritten, es wird dunkel. — Zerstreute Töne des Tanzes erreichen uns, auch er scheint aufzuhören. Still wird's — da tönt noch ein süß lockender Gruß herüber — „Komm doch, Geliebter, laß länger mich nicht warten!" —

Später lernte ich auf die rallentierende und verdüsternde Kraft des durch die Töne der Quinte abwärts von h bis e chromatisch hinabtauchenden Hauptmotives in diesem Stück mehr Gewicht zu legen und mehr Rücksicht auf die Vorschrift più tranquillo, espressivo für den von C dur nach H dur zurück modulierenden Teil zu nehmen. Ich spielte das Stück seitdem weniger straff und ließ statt der vorigen die folgende Paraphrase drücken. Der Unterschied ist vielleicht psychologisch nicht uninteressant: der materielle Zeitunterschied in der Ausführung nach der einen oder der anderen Auffassung ist übrigens kaum merklich — ein Beweis, wie sehr empfindlich das Tempo oder seine Behandlung den Eindruck des Vortrages verändert.

„Das Dunkel ist tief hereingesunken. Alben, die Geister solcher, die durch zu frühen Tod oder lebend um das Leben betrogen wurden, tanzen wenig froh ihren nächtlichen Reigen im Nebel, der über verborgener Waldwiese schwebt. Alles, was an Freude anklingt, ist hier nur fernes Gedenken an das, was hätte sein können; gesenkten Blickes tanzen sie. Da leuchtet weißglänzend Mondenlicht herein: über den unterdrückten Tanzrhythmen tönt vom Saitenspiel eines der Alben eine sehnsüchtige, wehmütige Weise von der Liebe herbem Leid und süßer Lust auf Erden. Wie sie zu Ende ist, belebt der Tanz sich wieder. Die Erde, der sie entstiegen, zieht die Schattenseelen niederwärts. Schreckhaft, in gespenstischem Treiben suchen sie sich emporzuraffen und werden wieder hinabgezogen. Doch unter dem Rasen wird wieder Friede sein. Sie verschwinden, und über dem leeren Platz weht ein Laut der Tröstung.

III. 2. *Scherzo op. 4 in es moll* (10 Min.), ein Jugendwerk von doch schon klassisch klarer Form, mit zwei Trios, zwischen denen sich der beginnende zweiteilige Hauptsatz wiederholt. Auf das zweite Trio folgt in dem Umfange eines Teiles eine Rückleitung, und der Hauptsatz etwas variiert kehrt wieder; ein kurzer Coda schließt ab.

Es ist wie ein Märchen von einem Reiter, der sich in den von tückischen Kobolden und reigentanzenden Nymphen bevölkerten Wald wagt —, zuletzt erfahren er und sein Roß wohl das Schicksal, von dem das Gedicht „Die Waldhexe" erzählt (von Rubinstein komponiert), „Zwei Sprünge vom gestürzten Tier lag tot der Reiter neben ihr".

Mit den letzten beiden Stücken wenden wir uns dem mehr Naives schaffenden Komponisten zu.

IV. 1. *Romanze aus op. 118.* Der Urahne erzählt den Enkeln wie träumend von alten ganz anderen schönen Zeiten. Da, wie ein Bild lebendig in Farbe und Bewegung, taucht ein sonniger Sonntagnachmittag, wie er vor den Toren seines Heimatstädtchens erlebt ward, vor ihm auf, und wie wenn er es noch sähe, schildert er ein altdeutsches Reigenspiel auf der Wiese, wo der Fluß vorüberrauschte: Wiese und Fluß bevölkern sich mehr und mehr mit fröhlichen Menschen und lustigen Wimpeln. Aber nun ist's verrauscht, fern — und das Leben selbst erscheint ihm wie ein Traum.

IV. 2. *Die Rhapsodie in Es*, das Schlußstück zu Brahms' letztem Klavierwerk op. 119, ist das Bild eines mit freudiger, unbesieglicher Tapferkeit sich durch den Widerstand einer Welt hindurchschlagenden Ritters. Wohl wandelt ihn stiller Groll an (der Mittelsatz beginnt piano in c moll), aber er schlägt bald in die alte Freudigkeit um (C dur). Der Mittelteil (As dur) dieses Mittelsatzes erinnert mit seinen Arpeggi an Löwes „Tom der Reimer"; auch unserem Ritter begegnet die Fee: ihr Pferdchen ist ganz mit Glöcklein behangen, die ein wohliges Getön und Geläut geben. Es folgt [nach Wiederkehr des Teiles in C] wie in humorvoller Selbsterkenntnis in der Tiefe beginnend (piano, C dur, staccato) ein verschwiegener Kampf der Gewalten im eigenen Innern, aber im Wachsen (zum forte) stärkt er ihn nur zum weiteren Kampf mit der Welt (Wiederkehr des Hauptsatzes). Der wandelt sich aber zuletzt ins Grimmig-Heftige. (Das in Dur begonnene Stück schließt in Moll, ein seltener Fall.)

Merkwürdig ist das Stück auch durch die Fünftaktigkeit seines Metrums, die bis auf die kurze Coda durchgeführt ist. Hervorgebracht ist sie meist durch Verschränkung (Doppelbenutzung) des Grenztaktes zwischen einer eigentlich vier- und folgenden zweitaktigen Gruppe, so daß $4 + 2 = 5$ (— — — — —) werden. Diese Rhapsodie ist damit bisher das einzige Musikstück seiner Art.

(Mancher wird sich bei diesem Exempel des Beweises von M. Hauptmann erinnern, daß $2 \times 3 = 5$:

— — — — —

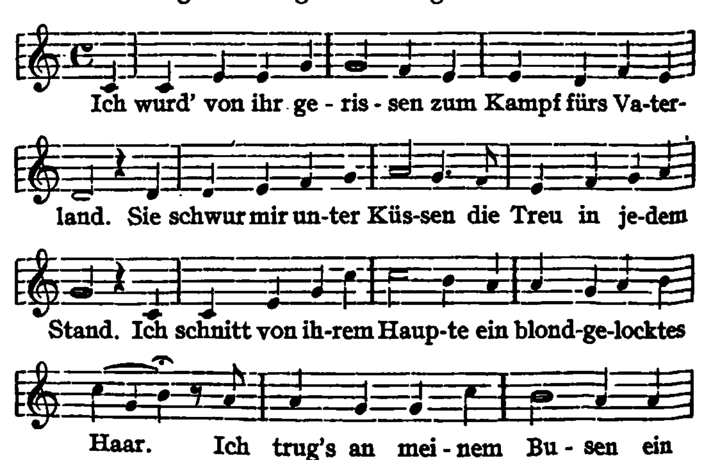
In der Musik ist fraglos 3×2 nicht $= 2 \times 3$, auch 4×2 nicht $= 8$, indem vier Taktpaare, so vorgetragen, daß die schweren Takte 2, 4, 6, 8 gleich schwer klingen, durchaus keine achttaktige Periode erscheinen lassen.)
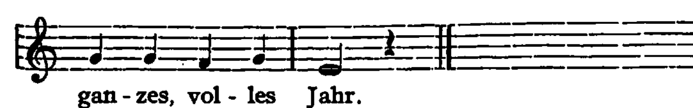
(Schluß folgt.)

Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet.

III.

DER Entstehungsort des folgenden Liedes deutet auf Gelsenkirchen (Wilhelmsplatz) hin. Ich gab mir große Mühe, der Herkunft nachzuforschen wegen des örtlichen Charakters. In der Regel lauten die Antworten übereinstimmend: von meiner Freundin, als ich sie besuchte — von der Großmutter — von einem Bekannten meines Onkels u. s. f. Trotz der alten Grundidee verdient doch die volksmäßige Fassung Beachtung:





Ich kam zu ihr auf Urlaub
Wohl in ein Gastwirtshaus.
Da stellte sie sich blöde
Und eilt zur Tür hinaus.

Das hat mich sehr verdrossen,
Ich faßte den Entschluß:
Ihr Leben sollt sie lassen,
Es kost' ja nur ein Schuß!

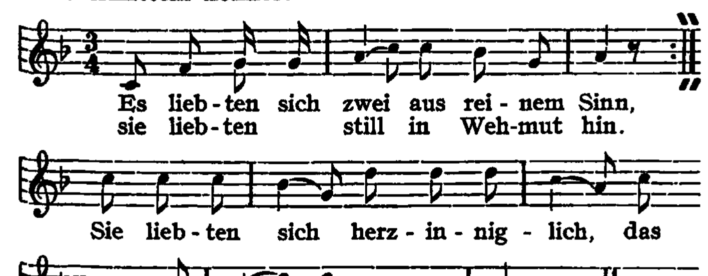
Einst trafen wir uns nochmals
Wohl auf dem Wilhelmsplatz,
Da schlug die zwölfte Stunde
Und sie ward leichenblaß.

Ich wurde arretieret
Wohl in derselben Nacht,
Mit Ketten angeschmiedet
Und in Arrest gebracht.

Ich wurde angebunden
An einen dicken Pfahl,
Da sollte ich bekennen
Die schauderhafte Tat.

Und als ich nun bekannte
Die schauderhafte Tat,
Da wurd' ich lebenslänglich
Nach Werden hingebracht.

Ein einfaches Volkskind in der Nähe von Wattenscheid sang mir folgendes Liedchen vor, dessen Herkunft ich nicht ermitteln konnte:



Der Jüngling wollte reisen gehn,
Sein Mädchen blieb so traurig stehn,
Die Mutter sprach: „mein liebes Kind,
Du weinst dir noch die Aeuglein blind."

„„Ach Mutter, das hat keine Not,
Ich eile eher zum frühen Tod!"" —
Die Mutter schrieb dasselbe Wort
Dem Jüngling in der Fremde fort.

„Wenn du nicht recht bald kehrst zurück,
So ist dahin dein Erdenglück!" —
Der Jüngling reist am andern Tag
Nach seines Mädchens Vaterstadt.

Er wußte nicht, wie ihm geschah,
Als er sein krankes Liebchen sah,
Die roten Lippen blaß und weiß,
Die rechte Hand so kalt wie Eis.

Des andern Tages in der Früh'
War sie des Lebenslauf so müd',
Sie machten ihr das Totenkleid
Und schrieben drauf „die Traurigkeit".
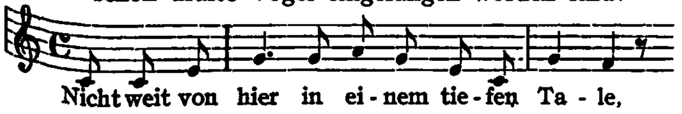
Ein sinniges Heimatlied dürfte wegen seines volksmäßigen Tones ebenfalls Interesse erregen. Die Melodie gleicht dem Liede: „Nun leb wohl du kleine Gasse":

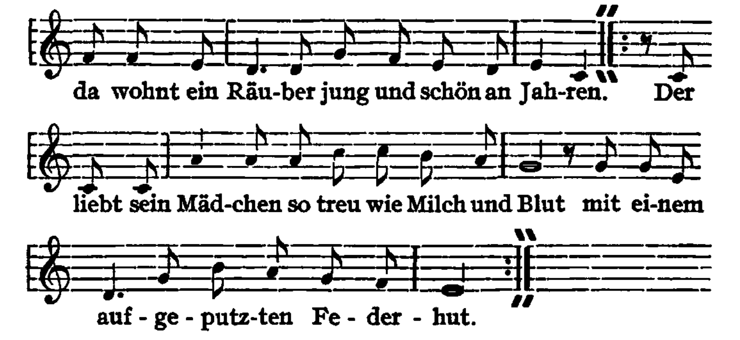
Aus der Heimat bin ich 'gangen
In ein fernes, fremdes Land.
All erfreuten meine Lieder,
Doch niemand mein Herz verstand.

Mit den Schwalben bin ich kommen
Bei des Frühlings erstem Grün,
Lang schon sind sie fortgezogen,
Konnte nicht mit ihnen ziehn.

Wieder möchte ich so gerne
In der trauten Heimat sein,
Auf den Bergen, in den Tälern
Und bei all den Lieben mein.

Zum Schlusse dieser Gruppe bringe ich noch zwei Räuberlieder, die sich bis heute jeder Niederschrift entzogen, und nun von mir wie zwei aus der Wildnis kommende, womöglich schon uralte Vögel eingefangen worden sind:
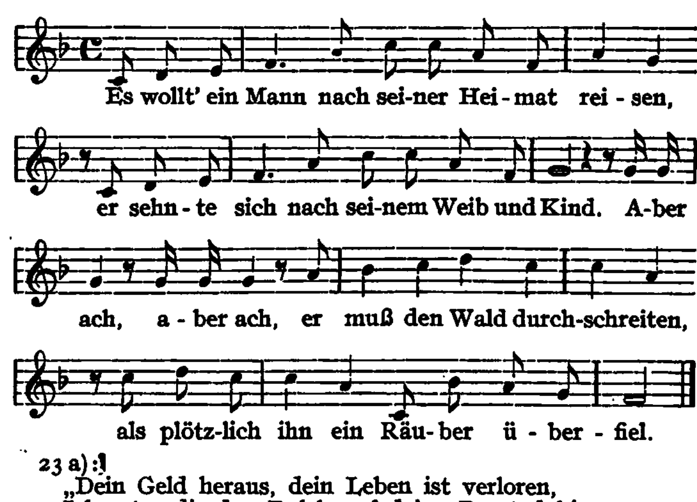




Geliebtes Mädchen, ja trau auf meine Seele,
Ich muß zurück, zurück in meine Höhle,
Ich kann bei dir, bei dir nicht länger sein,
Ich muß in den dunklen Wald hinein.

Hier hast 'nen Ring und sollt' dich jemand fragen,
So kannst nur sagen, ein Räuber hat ihn getragen,
Der mich geliebt bei Tag und bei der Nacht,
Ja bei der Nacht, der hat so manches Leben eingebracht.

Und sollt' ich einstens hier im Tale sterben,
So kannst du alles, alles von mir erben,
Ich setze dich ins Testament hinein,
Nur du allein sollst meine Erbin sein.

Das Motiv des zweiten Räuberliedes muß in unserer Gegend bekannter sein, denn mir wurden zwei Lesarten übermittelt. Auch hier läßt sich wieder die Tatsache verfolgen: Wird das Volk von einer Handlung, einer Idee erfaßt, ergriffen, so setzt es diese in willkürliche Reime. Um die dichterische Urgestalt kümmert es sich dabei wenig oder gar nicht. Vergleiche in diesem Sinne die Lieder No. 9, 10, 11, 13, 14. Die Melodie ist so musikalisch schön, daß sie verdient, von den Männerchören, neben der Schule die einzigen Vermittler zur Allgemeinheit, festgehalten zu werden:



23 a):
„Dein Geld heraus, dein Leben ist verloren,
Ich setze dir den Dolch auf deine Brust dahin,
Dein Geld heraus, dein Leben ist verloren,
Ich mörd're dich, so wahr ich Räuber bin!"

Er blieb ein Weilchen vor ihm stehen,
„Doch sage mir, was trägst du auf der Brust?"
„„Es ist das Zeichen meiner Mutter Treue,
Das ich hier trag' auf meiner bloßen Brust.""

„Ach Bruderherz, ach Bruderherz verzeihe,
Ich hab' es nicht gewußt, daß ich dein Bruder bin,
Verzeih', daß ich als Räuber vor dir stehe,
Ach Bruderherz, verzeihe, ich hab' es nicht gewußt."

23 b):
Ich ging einmal in einem Wald spazieren,
Ich ging einmal in einen grünen Wald,
Da sah ich mich von Räubern rings umgeben,
Von Räubern, die ja selber ich gekannt.
„Gib her dein Geld, sonst werd' ich dich ermorden,
Ich mörd're dich, so wahr ich Räuber bin!"
„„Und all mein Geld, das kann ich dir nicht geben,
Und all mein Geld geb' ich nicht für dich hin,
Mein Leben, voller Lust und Freude, nimm hin!
Sieh' her, ich öffne selber meine Brust!""
„Was trägst du da auf deiner bloßen Brust?"
„„Es ist das Bildnis meiner Mutter Treue,

Von meiner Mutter Treue hab' ich es.""
Er sank zurück wohl in das grüne Gras.
„Verzeihe mir, verzeihe mir!
Dein Bruder steht vor dir!"

Noch eine ganze Anzahl Lieder liegen vor mir, deren Herkunft ungewiß bezw. nicht zu ermitteln ist. Einige sind textlich zu ungelenk und ungeschickt, im Inhalt zu seicht und nichtssagend, andere verraten den Mordsgeschichtenton auf Jahrmärkten oder sind aus dem Reich der gedruckten Gassenhauerlieder entnommen, deren Zahl und Inhalt der ernste Volksliedfreund nicht zu kennen vermag. Der ersten Zeile nach erwähnenswert sind nur: „Von der Mutter zieht der Jüngling" — „Wie sind doch die Gassen so enge" — „In einem Tale, wo der Ostwind wehte" — „In dem Kloster sind viel Kranke". — Bei meinen Bemühungen, möglichst u n g e d r u c k t e Lieder zu sammeln, mußte eine Anzahl minderwertiger Ware mit unterlaufen, zumal ich allerorten auf den festen Glauben stieß, daß das „Gedruckte" wertvoller und daher erwähnenswerter sei, als das „Ungedruckte".

Ludwig Riemann (Essen).

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)

DAS Vallée d'Obermann ist eines der düstersten Werke, die Liszt je geschaffen. Es hat als Motto zwei Briefe aus der Dichtung Sénancours „Obermann".

Diese lauten ins Deutsche übersetzt: Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? Aller Anfang ist unsichtbar, jedes Ende unbekannt; jede Form wechselt, jede Dauer erschöpft sich . . . Ich fühle, daß ich nur da bin, mich in unbezähmbaren Wünschen zu verzehren, mich an den Verführungen einer wesenlosen Welt zu berauschen, um endlich doch von ihren wollüstigen Täuschungen vernichtet zu werden. (Obermann, Brief 53.)

Der andere Brief lautet:

Namenloses Empfinden, Zauber und Qual nutzloser Jahre, weites Gewissen einer Natur, die überall beengt und doch undringlich ist, allumfassende Leidenschaft, Gleichgültigkeit, wachsende Weisheit, wollüstige Hingabe, alles, was ein sterblich Herz an Mangel und Eckel empfinden kann — das alles habe ich gefühlt und in dieser denkwürdigen Nacht erfahren. Ich ging einen unheilvollen Schritt gegen das kraftlose Alter hin; ich vernichtete zehn Jahre meines Lebens. (Obermann, Brief 4.)

Der philosophische Roman „Obermann" erscheint fast als eine Vereinigung der düstersten Gedanken aus Goethes „Faust", Byrons „Manfred" und „Ritter Harolds Pilgerfahrt":

Die Naturschilderung hat Sénancour wunderbar getroffen. Insbesondere sind jene einsamen, weltenfernen Täler, in welche der Gletscher ausmündet, wo keine Blume mehr blüht, kein Vogel singt und die Stille nur durch den Pfiff des Murmeltieres unterbrochen wird, so ausgezeichnet beschrieben, daß wir sie, gleichsam hellsehend, im Geiste erschauen können.

Die Sprache, die Gedanken sind von wunderbarer Tiefe, ein Seelenleben enthüllt sich vor uns, das scharf an der Grenze jener unheilbaren Melancholie steht, gegen welche kein Seelenarzt mehr helfen kann.
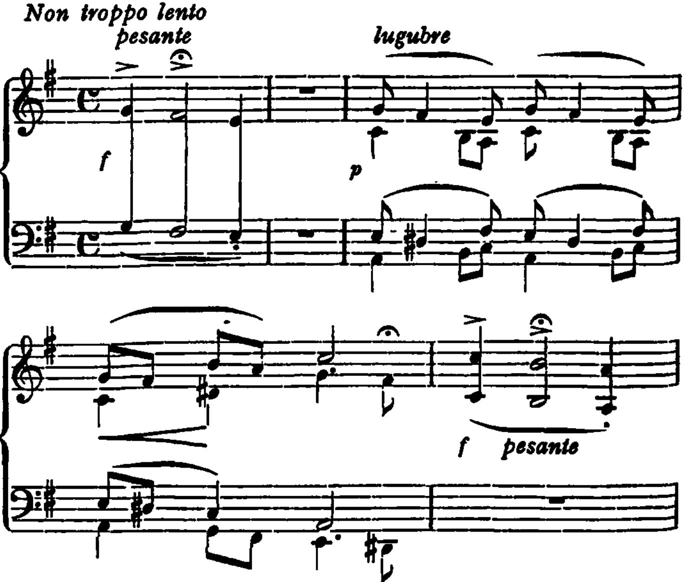
Liszt gab den Eindruck, den die Lektüre dieses Werkes auf ihn hervorrief, in Tönen, welche alle Skalen des Schmerzes von der tiefsten Ergebung bis zur wildesten Raserei und Leidenschaft enthalten, wieder. Schwer zu begreifen ist es, daß Liszt sein Werk nicht „Obermann", sondern „Vallée d'Obermann" taufte.

Zwar sind verschiedene „Lettres" im Roman „Obermann" aus St. Moritz und anderen Höhepunkten der Schweiz adressiert. Doch nirgends findet sich im Roman eine Beschreibung eines „Obermann-Tales". In Wirklichkeit gibt es auch in der Schweiz kein solches Tal.

Ich glaube nun in folgendem die Erklärung für den Titel „Vallée d'Obermann" gefunden zu haben. Der Franzose sagt „Vallée de la misère", „Tal des Elends, des Jammers" im allegorischen Sinne für Unglück, Tränen, tiefe Melancholie. Für Liszt war nun das Denken und Fühlen Obermanns identisch mit „misère". Er sagte daher „Vallée d'Obermann", Tal, d. h. Gefühlsleben des im tiefsten Elend der Melancholie schmachtenden Obermann.
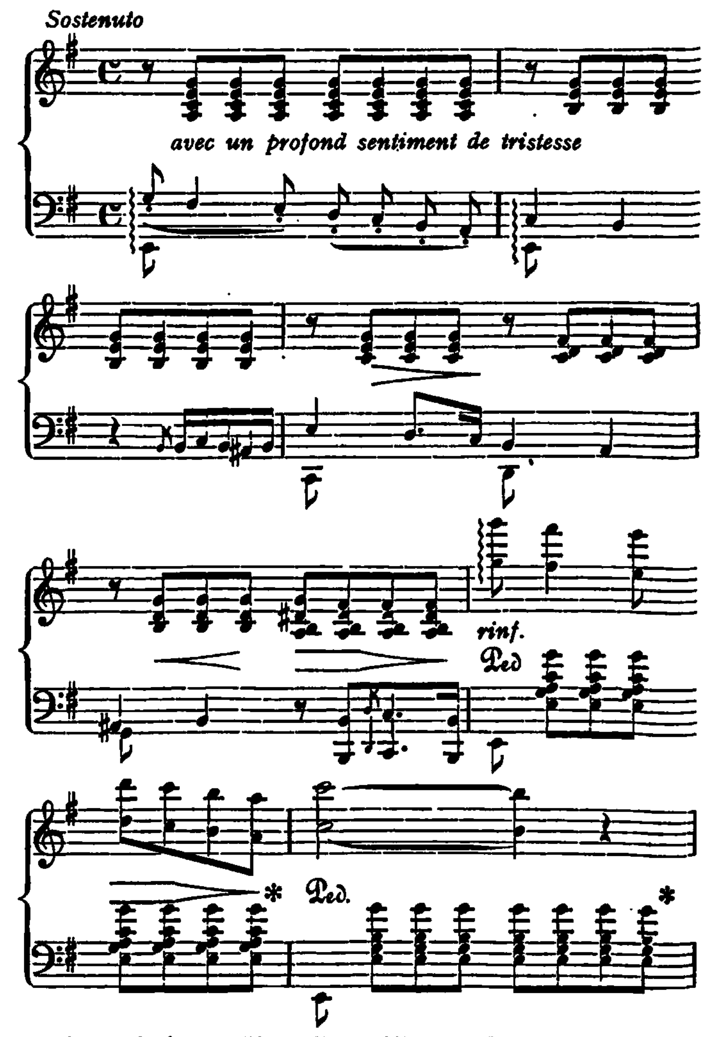
Vielleicht irre ich mich auch. Sämtliche Liszt-Biographien geben keine nähere Erklärung dieses Titels. Daß auf dem Titelblatt der Lisztschen Komposition ein Gebirgstal zu sehen ist, ist belanglos für die Erklärung des Titels. Denn das Titelblatt bestimmte stets der Verleger, nicht Liszt. Der Verleger übersetzte „Vallée d'Obermann" mit Obermann-Tal und bestimmte eben das Bild eines Gebirgstales als Titelblatt.

In der ersten Ausgabe des „Vallée d'Obermann" erkennen wir deutlich die beiden Fragen „Was will ich?' Was bin ich? *G, Fis, E* und *C, H, A*.
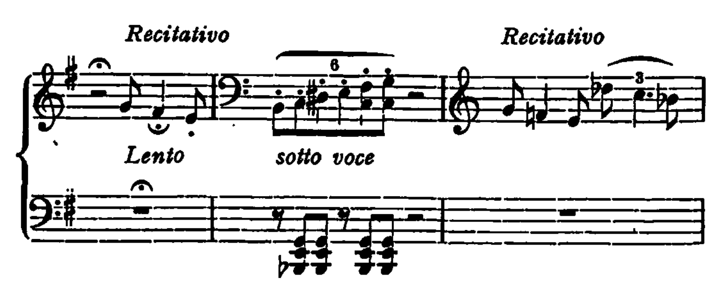


Die Fragen „Was will ich?" „Was bin ich?" steigern sich bis zum höchsten Affekt, bis sie nochmals demütig und gottergeben erklingen.

Hatten wir im Anfang nur den ersten Teil des Hauptthemas als Frage, so erscheint nun das ganze Thema avec un profond sentiment de tristesse, wie Liszt vorschreibt.
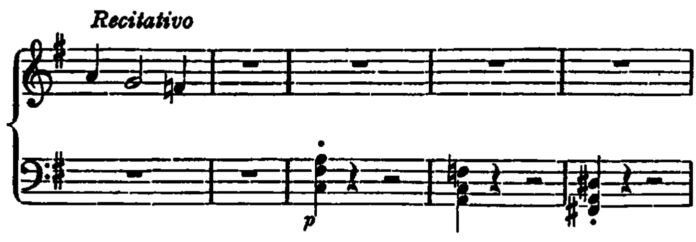


Die Variationen über dieses Thema, die alle Skalen der Gefühle von der tiefsten Ergebenheit bis zur wildesten Raserei durcheilen, sind wahrhaft großartig. —

Plötzlich lange Pause. Wieder tritt recitativo die Frage auf, welche von dumpfen, düsteren Baßakkorden beantwortet wird.
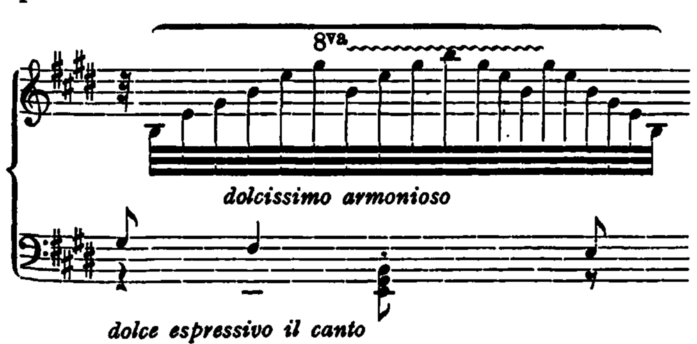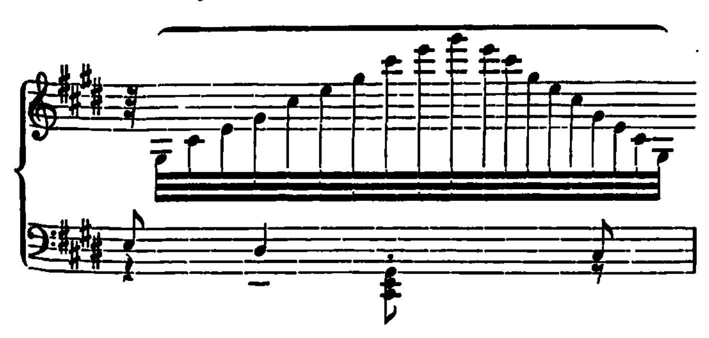


Nun beginnt ein Seelensturm, wie ihn nur Liszt schreiben konnte. Mächtig, fast drohend, bohrt sich über wilden Tremolos des Basses die Frage „Was will ich?" unerbittlich, wie ein starres Gesetz, in unsere Ohren. Das ist ein Seelensturm, für den es keine Erlösung gibt. Immer gewaltiger steigert sich der Sturm, bis die Töne förmlich ineinander zusammenbrechen.

Dieser Seelensturm ist in der zweiten Ausgabe mit wenigen kleinen Aenderungen, die sich aber nur auf das Technische, nicht das Motivische beziehen, vollständig beibehalten. Plötzlich bricht der Sturm ab und die Frage beginnt wieder, die von dumpfen Akkorden (instrumentiert müssen es Tuben und gestopfte Hörner sein) beantwortet wird.
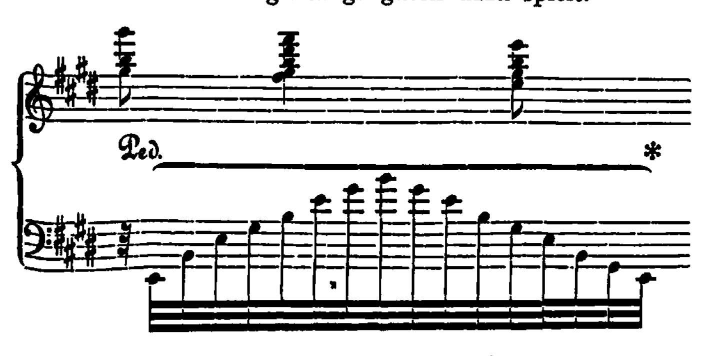


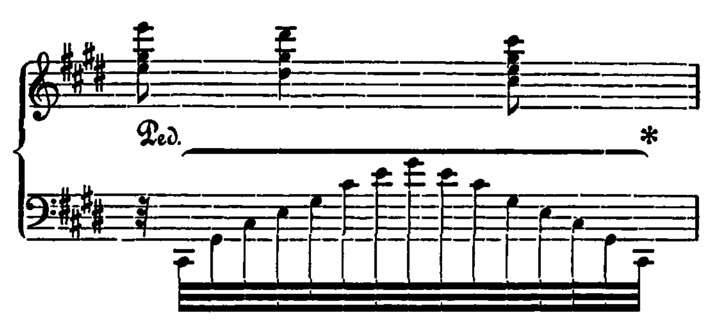
Die Baßakkorde klingen schauerlich und unheimlich. Nun erscheint das Hauptthema wieder wehmütig; wir fühlen, daß die Natur dem drängenden Fragen keine Antwort gibt. Während die linke Hand das Thema singt, umspielt es die rechte mit Fiorituren.





Später nimmt die rechte Hand das Thema auf, während die linke die Begleitungsfiguren dazu spielt.





Gewaltig und imposant endet diese Ausgabe. Auch dieses Werk hat Liszt für die neue Ausgabe ganz und gar umgeändert. Die Worte aus dem 53. und 4. Briefe Sénancours entfielen, mit diesen die musikalischen Fragen „Was bin ich?" „Was will ich?" Das Hauptthema setzt sofort zu Anfang ohne Vorbereitung ein, unterscheidet sich aber von der ersten Ausgabe durch eine Wendung nach c moll und g moll.

Liszt bringt in der zweiten Ausgabe ein zweites Thema, aus welchem die Fragen eigentlich hervorklingen.
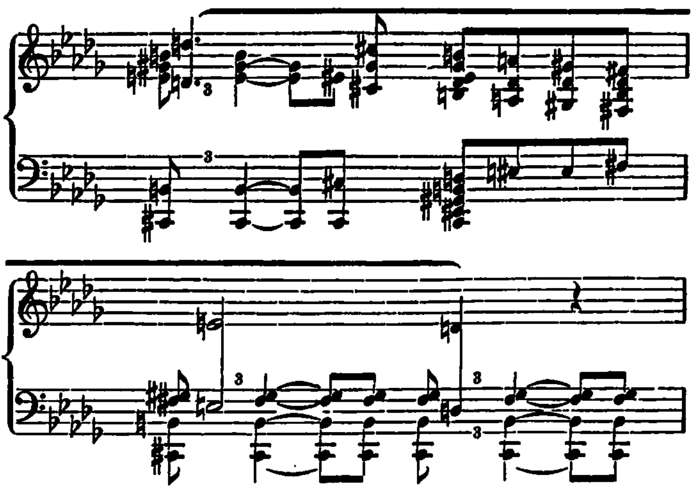
Bange, tiefe Melancholie beherrscht den Anfang des Werkes. Nun kommen sphärenhafte himmlische Töne, es ist das Hauptthema, jedoch in C dur, aller Schmerz, alle Erdenlast ist von dem düsteren Thema gestreift. Wie eine Engelsbotschaft erklingt dieses C dur in der Nacht der Trauer, als wollte Liszt andeuten, daß Glaube, Liebe, Hoffnung die Erlöser aller unserer himmelstürmenden, echt „Faustischen" Fragen nach dem Dasein seien. Wir sehen also hier schon den späteren Liszt, der in allen düsteren Lagen die Religion als Zuflucht bezeichnet. Ganz wunderbar tat dieses Liszt in seiner Bergsymphonie „Ce qu'on entend sur la montagne", worin er die offene Frage Hugos, wie die Menschheit im Kampfe mit der Natur zu erlösen sei, mit einem religiösen, tief empfundenem Choral beantwortet.

Wie ich schon sagte, ist der Seelensturm ziemlich gleich der ersten Ausgabe. Wie in der ersten Ausgabe tritt auch in der zweiten Ausgabe die Frage auf recitativo, die von dumpfen Bässen (in der zweiten Ausgabe noch dumpfer) beantwortet wird. — Der letzte Teil ist auch in der zweiten Ausgabe in E dur. Diese zweite Ausgabe enthält zum Schluß weniger Variationen als die erste. Auch sind die Variationen der zweiten bei weitem nicht so schwierig als die der ersten. Wir können sagen, daß die zweite Ausgabe fast handgerechter ist, wenn man sich so ausdrücken kann.

Während die erste Ausgabe mit Akkorden, die förmlich mit Verzweiflung getränkt sind, schließt, endet die zweite langsam, als wollte sie andeuten, daß die Fragen nach dem „Sein" oder „Nichtsein" nie gelöst werden.

Merkwürdig ist, daß Anton Bruckner in dem Adagio seiner achten Symphonie das Thema des Vallée d'Obermann auch hat. Es ist eine große Aehnlichkeit vorhanden. Es ist klar, daß Bruckner das Werk Liszts gar nicht kannte! Man sieht also, was die „Reminiszenzenjägerei" für einen Wert hat!

Anton Bruckner, Adagio der 8. Symponie (Klavierpartitur von August Stradal):



Nach meinem Dafürhalten müssten **beide** Ausgaben des „Vallée d'Obermann" in eine Gesamtausgabe der Lisztschen Werke aufgenommen werden. Denn beide sind künstlerisch gleichwertig. Die erste ist fast grandioser, kühner, programmatischer, die Technik ist verwegener; doch ist ihre Form nicht so einheitlich. Das Werk macht in der ersten Ausgabe fast einen zerfahrenen Eindruck, jedoch bloß auf den ersten Blick. Dieser Eindruck der Zerfahrenheit, des Unsteten scheint Liszt **beabsichtigt** zu haben. Die zweite Ausgabe hat wohl auch große Vorzüge, besonders

die verklärte Stelle in C dur wirkt überraschend. Dann ist sie, wie ich schon andeutete, viel einheitlicher in der Form, alle Pleonasmen sind vermieden und auch die Technik ist einfacher. Obgleich die technischen Mittel der letzten Ausgabe nicht so verschwenderisch üppig sind, wie in der früheren, wirken die geringen technischen Mittel fast grandioser und massiver. Es ist ein alter Lehrsatz der Technik, daß einfachere technische Mittel oft größeren Effekt hervorbringen. (Fortsetzung folgt.)

Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel.[1]

Von ADOLF PRÜMERS.

KONRADIN Kreutzer, der Komponist des „Nachtlagers" und des „Verschwenders", der Klassiker des deutschen Männergesanges, der Sänger des „Tag des Herrn", wurde am 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden als Sohn des Talmüllers Joh. Baptist Kreutzer und der Barbara Hegele geboren, just am Cäcilientage, dem Namenstage der Schutzheiligen der Tonkunst. Es war dies, wie der Schullehrer und Organist J. B. Riegger in Meßkirch dem Talmüller prophezeite, eine glückliche Vorbedeutung für Konradins spätere Laufbahn. Riegger unterwies den frühzeitig aufgeweckten Knaben in Klavier, Geige und Gesang, und am Cäcilientage 1788 sang Konradin bereits während der kirchlichen Messe ein großes Solo, durch das er seine Eltern und Landsleute in Erstaunen versetzte. Ungeachtet dieses Erfolges blieb Konradin nach wie vor vom strengen Vater, der auf die „Komödianten, Musikanten und Bänkelsänger" schlecht zu sprechen war, zum geistlichen Stande bestimmt, und so besuchte der Knabe 1789—1796 für seine Gymnasialstudien die Lateinschule der württembergischen Benediktinerabtei Zwiefalten. Als Chorknabe genoß Konradin auch den musikalischen Unterricht des Ordenspriesters Ernst Weihrauch, der damals im ganzen Schwabenlande als der bedeutendste Kontrapunktist galt. Als Pater Weihrauch starb, setzte Konradin 1796 sein Studium in der Prämonstratenserabtei Schussenried bei Waldsee (jetzt zum württembergischen Donaukreis gehörig) fort. In Schussenried schrieb Kreutzer seine ersten Lieder; er spielte auch fleißig Oboe und besonders Klarinette, die er später virtuos handhabte; daneben versah er den Orgeldienst in der Kirche und unterwies vierzig Chorknaben im Gesange. 1797 starb der alte Talmüller und Konradins Onkel in Freiburg i. B. sorgte nun für dessen fernere Erziehung. 1799 bezog Konradin die Freiburger Universität, um nach dem Willen des Oheims Medizin zu studieren. In Freiburg war damals die Hausmusik in den Familien des Adels und des Bürgerstandes in voller Blüte und der junge stud. med. willfahrte nur kurze Zeit dem Wunsche des Onkels, kein Instrument mehr, es sei denn ein medizinisches, in die Hand zu nehmen. Die gelungene Aufführung seines ersten Singspiels „Die lächerliche Werbung" in Dilettantenkreisen beseitigte den letzten Widerstand des Oheims gegen die Musikneigung Kreutzers, und nun begannen des jungen Künstlers erste Wanderjahre (1800—1804), die ihn über Konstanz und Zürich, Basel und Bern nach Wien führten. Im Dorfe Glattfelden bei Zürich lernte Kreutzer seine erste Frau, Anna Huber, kennen, die er am 18. Oktober 1812 als wohlbestallter Hofkapellmeister in Stuttgart heimführte. In Bern hatte er Haydns Schöpfung, die damals aktuelle Novität war, mit einem wenig geübten Chore einstudiert.



ERNST PASQUÉ.

Im Juli 1804 wanderte Kreutzer nach Wien; ein Vetter von ihm wohnte dort. Gleich am Abend seiner Ankunft besuchte er die Hofoper, wo er zum ersten Male in seinem Leben eine Oper hörte; es war der „Axur" von Salieri. Sechs Jahre blieb Kreutzer in Wien; dem gänzlich Mittellosen ebnete auf Empfehlung des Konzertmeisters Schuppanzigh der Hofkapellmeister Albrechtsberger die Wege in die Musiksalons. Fürst Esterhazy nahm sich seiner an und vor allem Josef Haydn, der drei Klaviersonaten von Kreutzer kritisch durchsah, während Albrechtsberger ihm zwei Jahre lang theoretischen Unterricht erteilte. Kreutzer glänzte als Pianist durch seine Virtuosität, die er auch noch auf dem Panmelodicon, einem von dem Würzburger Mechaniker Leppich erfundenen Instrument mit vibrierenden Metallstäben, bekundete. 1811 wieder auf Konzertreisen, schlug er in Mannheim mit einem Panmelodicon-Konzerte den dort gastierenden C. M. v. Weber erfolgreich aus dem Felde. (Webers Brief an Gänsbacher, Darmstadt, 13. Januar 1811.)

Hatte Kreutzer schon in Wien neben Messen, Männerchören, Streichquartetten und Klavierkonzerten die Singspiele „Aesop" (1823 umgearbeitet), „Der Taucher", dessen Originalpartitur beim Einzug der Franzosen verloren ging, und „Jery und Bätely" von Goethe komponiert, so entfaltete er als Stuttgarter Hofkapellmeister (1812—1816) eine noch weit größere Tätigkeit als Opernkomponist. Bereits 1808 führte die Stuttgarter Hofoper Kreutzers Manuskriptpartitur „Zwei Worte oder die Nacht im Walde" auf; unter des Komponisten eigener Leitung folgten „Feodora" und „Konradin von Schwaben" (1812), „Die Insulanerin" und „Der Taucher" (1813), „Die Schlafmütze des Propheten Elias" unter dem von der Zensur geänderten Titel „Die Nachtmütze" (1814), ferner in demselben Jahre „Alimon und Zaïde oder Der Prinz von Katanea" und „Die Alpenhütte", endlich 1815 „Der Herr und sein Diener". In das Jahr 1814 fällt außerdem noch das Monodram mit Chor: „Adele von Budry". Obwohl Kreutzers bisherige Bühnenwerke außer den Einaktern „Feodora" und „Alpenhütte" über zwei bis drei Vorstellungen nicht hinauskamen, verminderte dieser Mißerfolg nicht im geringsten seine Schaffenslust; er war ja auch nach damaligem Modus kontraktlich verpflichtet, jedes Jahr mindestens eine eigene Oper aufzuführen! Mit dem Hinscheiden seines Gönners, des Königs Friedrich, wurde Kreutzer aus dem Dienste entlassen. Er begab sich wieder auf Konzertreisen; in Prag dirigierte er 1817 seine neue „lyrische Tragödie" Orestes und überall in Deutschland und in der Schweiz fanden seine eben komponierten Uhlandschen Frühlings- und Wanderlieder freudiges Echo. Noch in demselben Jahre berief Fürst Karl Egon II. von Fürstenberg Kreutzer als Hofkapellmeister nach Donaueschingen. Obwohl die Stellung äußerlich glänzend war und ihn auch das gut besetzte Orchester befriedigen konnte, so sehnte er sich doch aus den kleinstädtischen Verhältnissen nach seinem lieben Wien zurück. Dieses Verlangen wurde noch durch die großen Konzertreisen, die er während seines dreimonatigen Urlaubs alljährlich unternahm, geschürt; und als im August 1821 die Einladung seitens der Münchner Hoftheaterintendanz an ihn erging, seine Oper „Aesop" und etliche Konzerte im großen Opernhause zu dirigieren, da litt es ihn nicht lange mehr am Hofe des Fürsten. Im März 1822 bat er von Wien aus um seine Entlassung, die ihm auch bewilligt wurde. Sein Nachfolger wurde Joh. Wenzel Kalliwoda, der Komponist des berühmten Männerchores „Das deutsche Lied"; 1853 wurde das Orchester aufgelöst.

1822 erhielt Kreutzer den Kapellmeisterposten am Kärntnerthor-Theater in Wien mit einer Besoldung von 3000 Gulden österreichischer Währung nebst 1000 Gulden für ein garantiertes Benefiz von einer jedes Jahr zu komponierenden Oper. Am 7. Mai 1822 führte Kreutzer seinen „Konradin von Schwaben" auf. Den Sommer verbrachte er dann mit der Komposition der romantischen Oper „Libussa", der ersten bedeutenden Arbeit auf dem für den allzu undramatischen Lyriker gefährlichen Gebiete. Die Tenorpartie der „Libussa" und des umgearbeiteten „Tauchers" schrieb Kreutzer für den

[1] Zum ersten Male aus dem Nachlasse Ernst Pasqués mit freundlicher Genehmigung der Tochter, Frl. *Luise Pasqué* in Alsbach a. d. Bergstraße, veröffentlicht und mit Erläuterungen versehen. — Die Briefe geben auch ein anschauliches Bild von dem bewegten Leben Kreutzers und den damaligen Zuständen im musikalischen Deutschland.



Jugendbild von ERNST PASQUÉ.

Wiener Tenoristen Anton Haizinger, der vorzugsweise lyrischer Sänger war und durch seine patriarchalische Kantilene ganz Wien entzückte. Am 4. Dezember 1822 ging „Libussa" erstmalig über die Bretter; es war der erste nachhaltige Erfolg des Opernkomponisten Kreutzer. Aus dieser Zeit nun ist der erste Brief aus dem Nachlasse des Dichters *Ernst Pasqué* (datiert Wien, vom 7. Oktober 1822), mit dem wir unsere Veröffentlichungen beginnen.

Ernst Pasqué, geboren zu Köln a. Rh. am 3. September 1821, lernte den Meister in Paris kennen; nach glänzenden Engagements als Bariton an den Theatern in Mainz, Darmstadt, Leipzig etc. war Pasqué von 1856—1859 Oberregisseur in Weimar. Seinem Sammeleifer verdanken wir auch die Briefe aus dem Archiv der Hoftheaterintendanz. Das genannte Schreiben, an den Weimarer Hofopernsänger *Strohmeyer* gerichtet, lautet:

„Hochgeehrtester Herr und Freund!

Durch Freund C. Keller erfuhr ich, daß Sie auch noch meiner freundlich gedenken und das Verzeichniss meiner neuesten Opern zu erhalten wünschten. Recht gerne willfahre ich Ihrem Wunsche und wünsche recht sehr, daß Ihnen eins oder das andere meiner Werke möchte annehmbar und für das Grossherzogliche Hoftheater tauglich sein. Meine neueste Oper heisst Libussa, in 3 Akten, mit romantischem Inhalt. Von Dichter Bernard, dem Verfasser des Faust's, den Spohr komponierte; solcher wird wirklich (schwäbisch für: jetzt) hier am Hoftheater einstudiert und den 4. November aufgeführt. Libussa habe ich hier für Madame Schütz, ein lieblicher mezzo Soprano, bestimmt. Ich halte Libussa für mein gelungenstes, musikalisches Werk und nach ihr den „Esop am Hofe des Königs Krösus", ebenfalls eine große Oper in 3 Akten. Esop wäre eine herrliche Sing- und Spielrolle für Sie, mein werthester Freund. Hier wird diese Rolle ebenfalls Jonti, oder, wenn Vogel wieder zur Oper zurückkehrt, Vogel geben. Keller wird Ihnen wohl viel von diesem Werke gesprochen haben; wir haben solches selber in Donaueschingen zum Erstaunen vieler hundert Zuhörer von der Ferne und Nähe aufgeführt und Keller als Esop selbst einen gelungenen theatralischen Versuch gemacht. Es ist auch darin eine sehr brillante Sopranpartie, in der Rolle der Prinzessin aus Thrazien, die sich für die Madame Heigendorf gut eignen würde. Sehr groß würde meine Freude seyn, wenn ich diese beyden Opern auf das Grossherzogl. Hoftheater bringen könnte, wozu Sie, mein bester Freund, gewiss Vieles beytragen könnten! Allererst aber die Libussa. Wird es nicht gut seyn, wenn ich auch an Herrn Kapellmeister Hummel, mit dem ich in sehr gutem Einvernehmen stehe, deshalb ein paar Zeilen schreibe, um auch ihn für die Sache zu gewinnen? In Hinsicht des Honorars überlasse ich Ihnen oder der löblichen Intendance die Bestimmung, insofern es derselben conveniert. Ich gedenke einige Jahre hier in Wien zuzubringen, wenn mich nicht anderweitige Verhältnisse abrufen. Empfehlen Sie mich höflichst der Frau von Heigendorf, auch grüssen Sie mir freundlich meinen alten Freund Hummel. Es könnte seyn, dass ich gegen das Neujahr einen kleinen Ausflug nach Prag, Dresden, Leipzig machte; da würde mir denn wohl auch das Vergnügen zuteil, meine Freunde in Weimar zu sehen. Wie schön wäre es, wenn Sie einsweilen eine meiner Opern geben würden und dann die zweite so rangierten, daß ich selber bei der ersten Aufführung gegenwärtig sein könnte! Nehmen Sie die Sache ein wenig zu Herzen; Sie werden mich unendlich dadurch erfreuen und beglücken!

Noch muß ich Ihnen eine musikalische Neuigkeit sagen, die auch den Herrn Kapellmeister Hummel interessieren könnte! Es ist vor 4 Wochen ein Klaviermacher namens Goll, aus der Schweitz, hier angekommen, der vom Kaiser ein Privilegium auf eine neue Art Klaviere von seiner Erfindung erhalten hat, die in jeder Hinsicht die besten Wiener Klaviere übertreffen. Besonders zeichnen solche sich im ganzen Diskant vorteilhaft aus; der Ton ist durchaus rund, voll, singend und klingend und stark, halten außerordentlich gut die Stimmung, Saiten können gar nicht abgeschlagen werden, auch hört man niemals ein Zischen der Saiten; je stärker man spielt, desto schöner entwickelt sich der Ton; durch die Entfernung wächst der Ton etc. Das Pianissimo auf e i n e r Saite ist noch niemals auf einem anderen Instrumente, selbst nicht auf den englischen Flügeln, so gehört worden; kurz, es ist ein halbes Wunderwerk, und das alles auf die einfachste Weise hervorgebracht, und zwar dadurch, daß der Resonanzboden ü b e r den Saiten liegt und der Hammer g e g e n den Resonanzboden anschlägt. Goll macht in Flügelform und Querfortepianos, die dem Flügel gar nicht viel an Stärke und Fülle des Tones nachgeben. Da die junge Frau Grossherzogin eine so große Klavierspielerin ist, so wäre ihr vielleicht ein solches Meisterstück auch willkommen. Goll ist wirklich mit Errichtung einer Werkstätte beschäftigt und wird aber wohl binnen 2 Monathen ein Duzend solcher Instrumente fertigen, die hier gewiß große Sensation machen werden. Es wäre schön, wenn Sie etwas dazu beytragen könnten, dass eines der ersten dieser Klaviere gleich an den herzoglichen Hof käme; es würde nicht wenig zur Vermehrung des Credits für den Herrn Goll beytragen. Die Preise hält Goll nicht höher als die Klaviermacher in Wien, wie Stein, Streicher, Graf etc., um desto mehr Absatz zu finden, obwohl diese Art Instrumente kostspieliger an Auslagen und Zeit zu fabrizieren sind. Wollen Sie also gefälligst daran denken und mit Herrn Hummel, den ich freundlichst zu grüßen bitte, hierüber sprechen, da er selbst noch nichts hiervon wird gehört haben, weil solche auch hier noch nicht bekannt seyn können, aber es gewiss binnen etwelchen Monathen seyn werden. Nun leben Sie recht wohl, behalten Sie mich in freundlichem Andenken und geben Sie mir bald gefällige Antwort.

Ihr mit aller Hochachtung ergebenster Freund
Conradin Kreutzer.

Wien, den 7ten Oktober 1822
im Neuling'schen Hause, Leopoldstadt.

Die Aufführung des „Aesop" in Donaueschingen war dem Meister auch in finanzieller Hinsicht eine schöne Erinnerung, denn Fürst Egon honorierte ihn mit 100 Gulden, während



die Weimarer Intendanz andauernd dankend ablehnt, obwohl er nicht den Mut hat, ein Honorar festzusetzen. Kreutzers Interesse für die neuen Gollschen Klaviere ist bei seinem Eifer für neue Mechanismen und technische Reformen wohl begreiflich, wenn auch das Loblied etwas zu lang und zu überschwänglich geraten ist.

Es folgt ein Gesuch Kreutzers um Annahme seiner Oper „Der Taucher".

An
eine hochlöbliche Großherzogliche Hoftheater-Intendance
in
Weimar.

Hochpreisliche Hoftheater-Intendance!

Ich gebe mir die Ehre, Hochderselben meine neueste romantische Oper, Der Taucher, in 2 Akten, für das grossherzogliche Hoftheater gegen ein Honorar von zwanzig Ducaten in Gold anzutragen. Da diese Oper bey den vielfachen Vorstellungen derselben in dem verflossenen Winter noch mehr als Libussa allgemein gefallen und die Besetzung der Rollen, deren nur 5 sind, bey dem grossherzoglichen Hoftheater gar keine Schwierigkeit haben wird, so hoffe ich ganz sicher, dass mir Hochdieselben den erwünschten Auftrag geben werden.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner Hochachtung, mit der ich zu verharren die Ehre habe

Einer hochlöbl. Intendance ergebenster Diener
Conradin Kreutzer,
Kapellmeister am K. K. Hoftheater.

Wien, den 16. Aprill 1824,
No. 30 auf der Wieden.

Dieses ebenso billige wie tiefergebene Angebot trägt auf der Adresse folgenden Vermerk der Hoftheater-Intendanz:

Beschluß: den 6. May 1824.
Vor der Hand dankend abzulehnen.
Factum d. 8t. ej.

Auf „Libussa" folgte 1823 das nordische Märchen mit Musik „Siguna", 1824 die ländliche Szene „Erfüllte Hoffnung", 1826 die „Lustige Werbung", jedenfalls eine Bearbeitung seines ersten Singspiels „Die lächerliche Werbung", und endlich 1827 die komische Oper „L'eau de la jouvence", die Kreutzer in Paris persönlich, wenn auch mit wenig Erfolg, aus der Taufe hob, als das Kärntnertortheater 1827 zeitweilig seine Pforten schloß. Das Pariser Publikum war unempfänglich für die einfachen lyrischen Weisen des deutschen Romantikers. Dem künstlerischen Mißerfolg gesellte sich der finanzielle hinzu; die wenigen Ersparnisse waren bald aufgezehrt und daher trat Kreutzer in vergrämter Stimmung den alten Posten in Wien wieder an, ja er verlor wenige Jahre später durch eigene Schuld seine sichere, einträgliche und ehrenvolle Anstellung. 1829 komponierte er die Singspiele „Baron Luft" und „Denise, das Milchmädchen von Montfermeil". Der Erfolg der Uraufführung seiner „Denise" muß nicht sehr ermutigend gewesen sein, denn wenige Tage später bietet er sein „jüngst geborenes Töchterlein" dem Weimarer Hofkapellmeister Hummel an und dabei kann er es sich nicht versagen, den Wienern eins auszuwischen, indem er die fragwürdige Behauptung aufstellt, daß Norddeutschland ein Lied besser zu schätzen wisse als das sangesfrohe, in eitel Musik getauchte Wien, das zu jener Zeit die musikalische Zentrale der ganzen Welt war! Wie gut es die Weimarer Intendanz verstand, Gesuche deutscher Tonsetzer und Dichter nach Schema F in Massen abzulehnen, dafür ist die Randnotiz für den Sekretär ein treffender Beweis. Es heißt da im Kommandostile: „Wie an Holbein, mit dem Beisatz, daß man wahrscheinlich in der Folge Gebrauch machen wird, wenn es erst auf ein paar anderen deutschen Theatern gegeben seyn würde." Der Brief selbst lautet:

Herrn J. Nepomuck Hummel,
grossherzoglich Weimarischer Hofkapellmeister
in
Weimar.
In seiner Abwesenheit von der Direktion
des grossherzgl. Hoftheaters zu eröffnen.

Wien, den 12ten Oktober 1829
No. 1038. Kärtnerstrasse.

Mein hochverehrter Freund und College!

Ob Sie wohl mein Schreiben in Weimar treffen wird, weiß ich nicht, da ich befürchte, Sie möchten auf Reisen seyn! Ich möchte Ihnen so gerne mein jüngst geborenes Töchterlein, Denise, das Milchmädchen aus Montfermeuil, Singspiel in 5 Akten, das am 3ten dies im Kärtnertheater mit Succès in die Szene gieng, ans Herz legen und Sie zu Gevatter für das grossherzoglich Weimarische Hoftheater bitten! Dies Sing- oder vielmehr Liederspiel ist nach dem in Paris seit 3 Jahren so beliebten Vaudeville: la laitiere de Montfermeuil von Andreas Schumacher meisterhaft bearbeitet, und meine Composition soll nicht schlecht seyn. Das Ganze hat 30 Nummern, worunter 15 Lieder und Romanzen, 5 Duette, 4 Terzette, 2 Sextette und 4 Ensembles mit Chören sind. Ich habe Hoffnung, daß diese Gattung Composition in Norddeutschland, wo man mehr wie hier ein Lied zu schätzen weiß, (?) auch mehr wie hier gefallen werde! Es würde mich sehr erfreuen, wenn ich Hoffnung haben könnte, dieses Liederspiel auch auf das grossherzogliche Hoftheater verpflanzen zu können, wozu Sie mir sicher und gerne die Hand bieten werden, nicht wahr? Als Honorar bestimme ich nicht mehr wie 16 Dukaten, um durch eine grössere Forderung kein Hinderniss zu machen. Die Besetzung ist ausserordentlich leicht, da das Ganze hauptsächlich nur auf 3 Personen beruht, die Titelrolle Denise mezzo Sopran, mehr Spiel wie gesangvoll; Dallville, ein junger Offizier, Tenor; Bertrand, dessen Diener, Bass.

Ihre Clavier-Schule, mein Freund, bewundere ich. Sie haben sich dadurch unsterblich gemacht, ich gratuliere Ihnen von Herzen dazu. Mit unserem Theaterwesen geht es etwas schwierig, allein es fängt doch an, sich zu heben und feste Dauer zu versprechen.

Ich grüsse Sie freundlichst und bitte, mir recht bald gefällige Antwort zu ertheilen, Ihrem mit aller Achtung und Bereitwilligkeit

ergebensten Freunde
Conradin Kreutzer,
Kapellmeister am Kgl. Hoftheater.

1831 und 1832 führten die Premièren der „Jungfrau" und des „Lastträgers an der Themse" den Komponisten nach Prag; 1833 erlebte seine „Melusine", deren Text Grillparzer ursprünglich für Beethoven bestimmt hatte, im Königstädter Theater in Berlin die zu neuen Hoffnungen berechtigende Uraufführung. Inzwischen hatte Kreutzer am Josephstädter Theater in Wien eine neue Existenz gefunden. In diese Periode von 1833—1839 fallen Kreutzers beste musikalisch-dramatische Arbeiten: nach der „Melusine" 1834 „Das Nachtlager in Granada" und zwei Jahre später die Musik zu Raimunds Zauberposse „Der Verschwender" (am bekanntesten daraus das „Hobellied"). Das Jahr 1834 bezeichnete Kreutzer selbst später als ein Glücksjahr. „Kein zweites habe ich mehr erlebt und werde wohl auch keines mehr erleben!" pflegte er zu sagen, und er hat recht behalten. Andere, weniger bedeutende Bühnenwerke sind „Tom Rick oder Der Pavian" (1834), „Der Bräutigam in der Klemme" und „Traumleben" (1835), „Die Höhle von Waverley" und „Fridolin oder Der Gang nach dem Eisenhammer", letzteres Werk in Wien am 16. Dezember 1837 erstmalig aufgeführt, endlich 1839 die komische Oper „Die beiden Figaro". 1839 betrat Kreutzers älteste Tochter aus erster Ehe, Cäcilie, in Wien die Bretter; die Mutter war 1824 in Wien gestorben und 1825 heiratete Kreutzer die Wienerin Anna geb. v. Ostheim, welcher Ehe dann die zweite Tochter, Marie (geb. im Oktober 1828), entsproß. Nachdem Kreutzer 1839 sein Kapellmeisteramt niedergelegt hatte, verließ er im Frühjahr Wien, um mit Cäcilie, die er zur Opernsängerin ausgebildet hatte, Konzertreisen zu unternehmen. Er domizilierte dann während des Sommers in Mainz, gastierte mit Cäcilie in Köln und Vater und Tochter wurden am 20. Sept. 1840 für das Kölner Stadttheater verpflichtet. Gleichzeitig fiel die Wahl des städtischen Kapellmeisters auf Kreutzer. Wegen verschiedener gegen seine Person angezettelter Intrigen von der Gegenpartei, die lieber den Domorganist und Begründer des Kölner Männergesangvereins, Franz Weber, an Kreutzers Stelle gesehen hätte, legte er die Direktion der Konzerte nach der Aufführung der Neunten Symphonie am 25. April 1842 nieder; er war vielleicht nicht der richtige Mann für diesen vornehmen Dilettantenkreis, obwohl er weltmännische Umgangsformen besaß und trotz seiner 60 Jahre am Dirigentenpulte eine gute Figur machte. Es fehlte ihm vor allem an Energie; er war zu gutmütig, und Chor und Orchester tanzten ihm auf der Nase herum. Auch am Theater dankte er ab, nachdem er noch Pfingsten 1841 das 23. rheinische Musikfest dirigiert hatte.

Anfang Januar 1843 zog Kreutzer nach Paris, um seinen Opern von hier aus eine größere Reiseroute über die weltbedeutenden Bretter zu verschaffen. In Paris weilte Ernst Pasqué, der den städtischen Kapellmeister in Köln im Herbst 1842 kennen und schätzen gelernt hatte. Kreutzer benutzte denn auch diese junge Bekanntschaft mit dem erst 22jährigen Gesangschüler des Pariser Konservatoriums zu seinem Vorteil und fand in Pasqué nicht nur einen trefflichen Dolmetscher, Sekretär und Vermittler, sondern auch einen aufopfernden Freund, der sich seiner Werke und seiner Familie in rühmlichster Weise annahm. Gleich der erste Brief Kreutzers an Pasqué beweist, wie unentbehrlich dem unerfahrenen Meister der junge Schüler ist.

Mein lieber Freund!

Ich habe Sie gestern, habe Sie heute bei mir erwartet! Sie haben auch den Stimmschlüssel vergessen! Dann ersuche ich Sie, mir morgen Vormittags den Band Lieder zu bringen, da ich solche Abends in einer Soirée brauche, wo die Madame Frederic noch eines daraus singen will. Dann möchte ich Sie ersuchen, mir 2 Briefe an 2 Theaterdirektoren aufzusetzen. Darum ersuche ich Sie, morgen Vormittags zu mir zu kommen, dass ich Ihnen die Sachen aus einander setzen kann; richten Sie's aber ein, dass Sie eine Stunde wenigstens bey mir bleiben können, oder Nachmittags wieder kommen können, und ver-

zeihen Sie mir, daß ich Sie so plage. Allein, zu was hat man sonst seine Freunde? Thun Sie das Gleiche

Ihrem ergebensten

Conradin Kreutzer.

Paris, am 20. Januar 1843.

Auch bei Arrangements von Konzerten war ihm Pasqué behilflich. Am 27. Februar 1843 schreibt Kreutzer: „Sie müssen mir jetzt beystehen, wenn aus dem Konzert was werden soll; ich habe nun Alles überlegt und im Kopfe geordnet.“

Am 28. März 1843 reiste Kreutzer von Paris nach Wiesbaden zu seiner Familie; zwei Tage vorher verabschiedet er sich brieflich von einer Pariser Kunstgröße — der Brief ist nicht adressiert —, die er „mein verehrtester Freund“ tituliert. In diesem Briefe vermittelt Kreutzer die Bekanntschaft Pasqués mit dem Adressaten: „Zugleich will ich Sie ersuchen, einem jungen Sänger, Monsieur Pasqué, einem Kölner, der hier im Conservatoire ist, die grosse Freude zu machen und ihm ein paar Takte in sein Album, das er beginnt, zu schreiben. Er wird sich die Freyheit nehmen, Sie dieser Tage zu besuchen und eine Empfehlung von mir ausrichten.“

Seit dem Kölner Engagement hat der alternde Kreutzer keine Position mehr im öffentlichen Musikleben bekleidet. — Um so freudiger berührte es ihn daher, daß seine Tochter Cäcilie für die Saison 1843/44 am Mainzer Stadttheater engagiert wurde. Die Familie siedelte am 1. September 1843 von Wiesbaden nach Mainz über. Ein Brief Kreutzers ohne Ortsangabe, Mitte Juli 1843 an Herrn von Belli in Wien, drückt Kreutzers innige Freude aus, daß „unsere liebe Cäcilie als erste Sängerin nach Mainz engagiert ist und dadurch die Aussicht hat, im Frühjahre Paris und London zu sehen, da der Herr Direktor Remy eine deutsche Operngesellschaft unter guten Auspicien zu führen hofft, wobey Staudigl, die Lutzer und Clara Heinefetter mitwirken werden.“ Kreutzer beklagt sich über den Direktor Guhr in Frankfurt a. M., der zuerst persönlich versprach, seine Tochter gastieren zu lassen, dann aber zu keinem schriftlichen Vertrage zu bewegen war. Diese geschäftliche Unentschlossenheit reizt den Meister zu dem stark theatralisch gefärbten Ausrufe: „Ach, daß dieser Mann so lange sein Unwesen treiben kann!“ Die Annalen der Theatergeschichte hinter den Kulissen wissen auch heute noch von weit schlimmeren Dingen, die den Namen „Unwesen“ redlicher verdienen, zu erzählen. Dann bittet Kreutzer im Auftrage seiner Gattin um abermalige Uebersendung von 300 Gulden und Herr von Belli erledigt dieses Geschäft umgehend „durch vorausgehenden Handlungsbrief“.

Im Januar 1844 besuchte Kreutzer abermals Paris, um dort sein „Nachtlager“ („Nuit à Grenade“) in der Italienischen Oper herauszubringen. Der Direktor Vatel war ihm wohlgesinnt, zumal Kreutzer mit Scribe wegen eines Opernlibrettos in Unterhandlungen stand; dagegen erwuchs ihm in dem Tenoristen Ronconi, dessen berühmterer Namensvetter Domenico Ronconi einst gelegentlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Napoleons I. in Paris gesungen hatte, ein erbitterter Gegner. Ronconi bemühte sich mit Erfolg, das „Nachtlager“ bei Solisten und Musikern der Italienischen Oper in Mißkredit zu bringen. Als dann der Kritiker Börnstein den Mut faßte, die boshafte Handlungsweise des Italieners in einem angesehenen Frankfurter Blatte aufzudecken, war es vollends um den Frieden geschehen. Zwar versuchten Kreutzer und Pasqué, den Sänger milder zu stimmen und ihm ihre Aufwartung zu machen. Aber sie waren bisher jedesmal nur bis in das ungeheizte Vorzimmer gekommen. Am dritten Tage gebrauchte Pasqué Gewalt; er faßte den zaghaften Kreutzer am Arme und schob ihn hinter dem Lakaien her in das Schlafgemach des Sängers, der noch im Bette lag. Ronconi war durch diese Störung natürlich noch unversöhnlicher als sonst, und so endete der Streit damit, daß sich der Sänger im Bette herumdrehte und der Gegenpartei die Ansicht seiner Rückseite darbot.

(Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

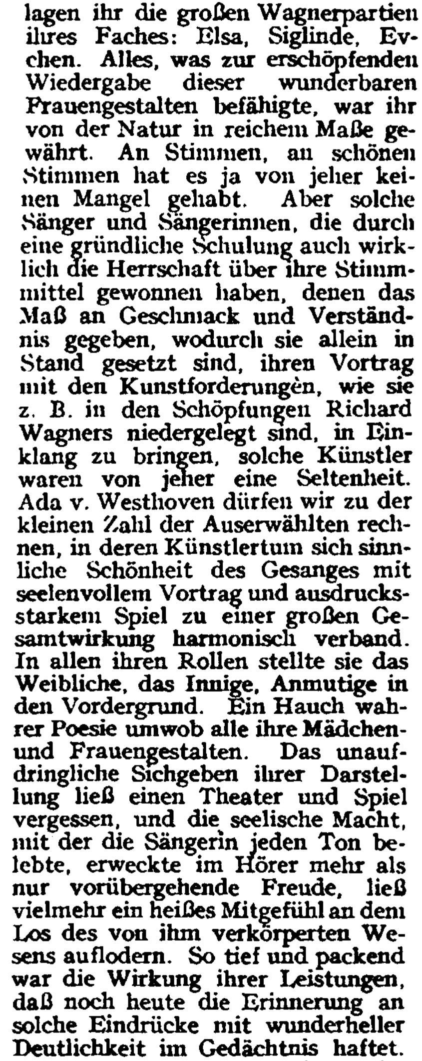
Ada von Westhoven.

Die Karlsruher Sängerin *Ada v. Westhoven* ist von einem tragischen Geschick ereilt worden. Ein plötzlicher Schlaganfall hat sie heimgesucht, der eine teilweise Lähmung zur Folge hatte. Es sei ein kurzer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit der Sängerin heute gegeben. Hoffentlich ist ihre Erkrankung nur vorübergehend, so daß wir die Künstlerin bald wieder auf der Bühne begrüßen dürfen.

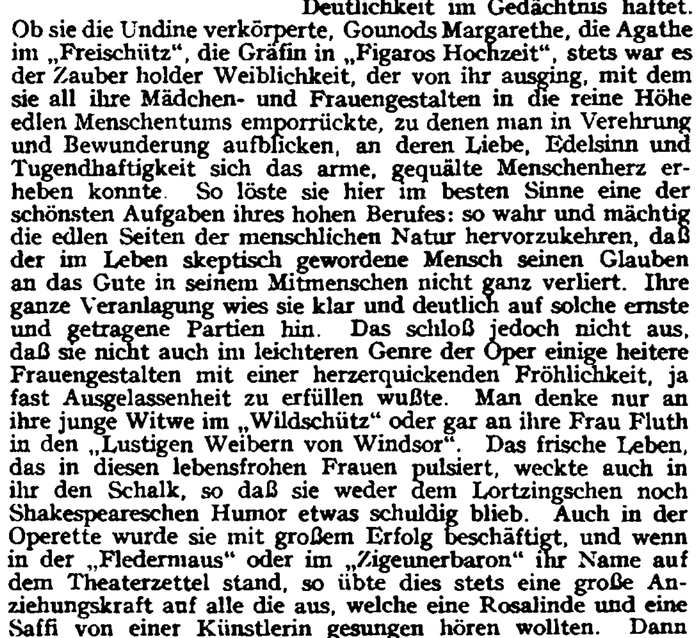
Im Verlauf des Dezenniums, das Ada v. Westhoven der Karlsruher Bühne angehörte, hat sie sich schnell in die Herzen der Zuhörer hineingesungen und war bis zuletzt der Liebling weiter Kreise geblieben. Unterstützt von einer wirksamen Bühnenerscheinung und glänzenden Stimmitteln, wußte sie in jeder neuen Rolle aufs neue zu erfreuen. Ganz besonders



ADA VON WESTHOVEN.



lagen ihr die großen Wagnerpartien ihres Faches: Elsa, Siglinde, Evchen. Alles, was zur erschöpfenden Wiedergabe dieser wunderbaren Frauengestalten befähigte, war ihr von der Natur in reichem Maße gewährt. An Stimmen, an schönen Stimmen hat es ja von jeher keinen Mangel gehabt. Aber solche Sänger und Sängerinnen, die durch eine gründliche Schulung auch wirklich die Herrschaft über ihre Stimmmittel gewonnen haben, denen das Maß an Geschmack und Verständnis gegeben, wodurch sie allein in Stand gesetzt sind, ihren Vortrag mit den Kunstforderungen, wie sie z. B. in den Schöpfungen Richard Wagners niedergelegt sind, in Einklang zu bringen, solche Künstler waren von jeher eine Seltenheit. Ada v. Westhoven dürfen wir zu der kleinen Zahl der Auserwählten rechnen, in deren Künstlertum sich sinnliche Schönheit des Gesanges mit seelenvollem Vortrag und ausdrucksstarkem Spiel zu einer großen Gesamtwirkung harmonisch verband. In allen ihren Rollen stellte sie das Weibliche, das Innige, Anmutige in den Vordergrund. Ein Hauch wahrer Poesie umwob alle ihre Mädchen- und Frauengestalten. Das unaufdringliche Sichgeben ihrer Darstellung ließ einen Theater und Spiel vergessen, und die seelische Macht, mit der die Sängerin jeden Ton belebte, erweckte im Hörer mehr als nur vorübergehende Freude, ließ vielmehr ein heißes Mitgefühl an dem Los des von ihm verkörperten Wesens auflodern. So tief und packend war die Wirkung ihrer Leistungen, daß noch heute die Erinnerung an solche Eindrücke mit wunderheller Deutlichkeit im Gedächtnis haftet.



Ob sie die Undine verkörperte, Gounods Margarethe, die Agathe im „Freischütz“, die Gräfin in „Figaros Hochzeit“, stets war es der Zauber holder Weiblichkeit, der von ihr ausging, mit dem sie all ihre Mädchen- und Frauengestalten in die reine Höhe edlen Menschentums emporrückte, zu denen man in Verehrung und Bewunderung aufblicken, an deren Liebe, Edelsinn und Tugendhaftigkeit sich das arme, gequälte Menschenherz erheben konnte. So löste sie hier im besten Sinne eine der schönsten Aufgaben ihres hohen Berufes: so wahr und mächtig die edlen Seiten der menschlichen Natur hervorzukehren, daß der im Leben skeptisch gewordene Mensch seinen Glauben an das Gute in seinem Mitmenschen nicht ganz verliert. Ihre ganze Veranlagung wies sie klar und deutlich auf solche ernste und getragene Partien hin. Das schloß jedoch nicht aus, daß sie nicht auch im leichteren Genre der Oper einige heitere Frauengestalten mit einer herzerquickenden Fröhlichkeit, ja fast Ausgelassenheit zu erfüllen wußte. Man denke nur an ihre junge Witwe im „Wildschütz“ oder gar an ihre Frau Fluth in den „Lustigen Weibern von Windsor“. Das frische Leben, das in diesen lebensfrohen Frauen pulsiert, weckte auch in ihr den Schalk, so daß sie weder dem Lortzingschen noch Shakespeareschen Humor etwas schuldig blieb. Auch in der Operette wurde sie mit großem Erfolg beschäftigt, und wenn in der „Fledermaus“ oder im „Zigeunerbaron“ ihr Name auf dem Theaterzettel stand, so übte dies stets eine große Anziehungskraft auf alle die aus, welche eine Rosalinde und eine Saffi von einer Künstlerin gesungen hören wollten. Dann

und wann ließ Ada v. Westhoven sich auch im Konzertsaal hören. Besonders in ernsten Liedern kam der warme, seelenvolle Ton zu ergreifender Wirkung.

Daß der Rücktritt einer so vielseitigen Künstlerin nicht nur für unsere Oper, sondern auch für das Musikleben Karlsruhes überhaupt einen großen Verlust bedeutet, ist nur allzu wahr. Welche Wertschätzung und Sympathie ihr von allen Kreisen entgegengebracht wurde, trat bei ihrer Erkrankung besonders lebhaft hervor. Karlsruhe wird sich der vornehmen, feinsinnigen Kunst Ada v. Westhovens immer mit Freude und Dankbarkeit erinnern, und ihre Freunde und Bewunderer werden ihr ein bleibendes Andenken bewahren. Möge es der Kunst des Arztes gelingen, ihr wieder Kraft und Gesundheit zu geben!

Karlsruhe. **Hugo Roller.**

Zum Tode Rochus von Liliencrons.

Am Vormittag des 5. März ist der Nestor der deutschen Gelehrtenschaft, Rochus v. Liliencron, im Hause seiner Tochter, der Freifrau v. Rheinbaben, in Koblenz verschieden. Am 9. März nachmittags wurde er, nach Berlin übergeführt, zur ewigen Ruhe geleitet.

Um über ein Jahrzehnt hat er das höchste biblische Alter noch überschreiten dürfen: schon hatte er das 92. Jahr angetreten, da sah er seinem Leben das unvermeidliche Ziel gesetzt.

Liliencron wurde am 8. Dezember 1820 in Plön geboren. Obgleich Nachfahr einer alten holsteinischen Familie, die nach dem Dreißigjährigen Kriege in den Reichsfreiherrnstand versetzt worden war, verlebte er seine Jugend dennoch in immerhin bescheiden anzusprechenden äußeren Verhältnissen. Trotzdem hatte er sich keineswegs über seine Bildungsgelegenheiten zu beklagen: in Schule und Haus hatte er Anregung genug, seine schon frühzeitig hervortretenden reichen Fähigkeiten zu entwickeln. In Plön und Lübeck besuchte er die Gymnasien und fand nebenbei Zeit genug, seine mehr nach innen als nach außen gerichtete Natur durch die Beschäftigung mit Literatur und Musik zu bereichern. Bei seinen literarischen Betätigungen besaß er nun zwar von vornherein gute Anleitungen, in der Musik aber vermochte er den schlechten Einflüssen der damaligen Modekomponisten erst mit der Zeit zu steuern und sich der edlen Muse vor allen der Beethoven und Mendelssohn-Bartholdy zu verschreiben.

Seine Studien betrieb er in Kiel und Berlin. Erst warf er sich auf die Theologie, sattelte dann um zur Rechtswissenschaft, um endlich bei der Germanistik zu landen, der er auch — wenigstens für den größten Teil seiner langen Lebenszeit — treu blieb. In Kiel verdankte er dem Universitätsmusikdirektor C. G. P. Grädener und Otto Jahn, der sich dort noch gar nicht lang als Privatdozent niedergelassen hatte, in Berlin Mendelssohn und seinem Anhang, den Brüdern Grimm, Savigny, Ranke, Schelling u. a. m. manche künstlerische und wissenschaftliche Anregung. Vor allem ist hier aber auch Theodor Kullacks zu gedenken, der dem jungen Mann bei der künstlerischen Ausbildung im Klavierspiel der beste Förderer wurde.

In Kiel, wohin er sich wiederum nach seinem Berliner Aufenthalt begab und wo er endgültig das germanistische Studium ergriff, promovierte Liliencron 1846 mit einer Untersuchung „Ueber Neitharts höfische Dorfpoesie“, siedelte dann, um altnordische Studien zu betreiben, für kurze Zeit nach Kopenhagen über, ging 1847 nach Bonn als Privatdozent, um diese Stellung mit politischen Diensten für Schleswig-Holstein in Berlin zu vertauschen und sich darauf in Jena als außerordentlicher Professor niederzulassen, und folgte endlich 1855 einem Ruf als Intendant der Hofkapelle und Direktor der herzoglichen Bibliothek in Meiningen. Weitere Haltepunkte seiner Lebensfahrt waren München, wohin er nach 14 Jahren als Mitglied der Akademie der Wissenschaften berufen worden war, und endlich Schleswig, wo er seit 1872 eine reiche Wirksamkeit als Domprobst und Prälat am ritterlichen Damenstift entfaltete. Vor wenigen Jahren erst nahm er in Berlin seinen Wohnsitz und endlich in Koblenz, wo er also auch das Zeitliche gesegnet hat.

Ebenso vielseitig, wie ihn seine verschiedenen Stellungen verlangten, bewährte sich Liliencron in seinem Wirken für die Wissenschaften. In erster Linie war er zwar Germanist. Seine Liebe zur Musik aber, die, wie wir sahen, schon in seinen jungen Jahren ihre Keime zur Entfaltung brachte, machte es, daß er die Grenzpfähle seiner Forschungsgebiete weiter zu stecken vermochte; sie setzte ihn in Stand, seine Bestrebungen weitblickend von höherem, kulturgeschichtlichem Standpunkte aus zu verfolgen. So kommt es, daß sich seine meisten Werke den scheinbar gegensätzlichsten Wissenschaften, sowohl der Germanistik als auch der Musikwissenschaft wie der Theologie und Kulturwissenschaft, in gleicher Weise fruchtbringend erwiesen haben.

Wir können Liliencron hier nicht auf jedes Einzelgebiet, nicht einmal des näheren auf sein Hauptbetätigungsfeld der Germanistik folgen. Es würde aber eine Unterlassungssünde bedeuten, wollte ich nicht mit ein paar Worten auf das Werk wenigstens hinweisen, das ihm die gesamte deutsche Wissenschaft zu danken hat und das für andere Länder vorbildlich geworden ist, auf die Leitung des Riesengebäudes der Allgemeinen deutschen Biographie. Als die Münchner Akademie der Wissenschaften die Schriftleitung dieses allumfassenden Werkes seinen Händen anvertraute, wußte sie wohl, daß hier Liliencron mit seinen vielseitigen Interessen der rechte Mann am rechten Platze war. Mit klarem Blick hat er denn auch das vielbändige Unternehmen begonnen und unter Mitwirkung der hervorragendsten Schriftsteller aller Fächer im Laufe der Jahre zu einem glücklichen Abschluß geführt. Auf die quellenmäßig abgefaßte Lebensbeschreibung J. B. Cramers, die aus Liliencrons eigener Feder stammt, sei noch besonders hingedeutet.

Daß Liliencrons Name in der Musikwelt keine volkstümlich zu nennende Verbreitung erlangt hat, besitzt seinen Grund weder darin, daß sich sein Wirken im Dienste der Musikwissenschaft einseitig auf dem dürren Boden ganz weltfremder Sondergebiete bewegt habe, noch darin, daß er der Praxis abgewandt gewesen sei. Das gerade Gegenteil ist der Fall. Gewiß waren es Sondergebiete, die er bebaute; denn unsere Zeit drängt nun einmal auch schon den Kunstwissenschafter auf solche Teilgebiete hin, damit er ihnen restlos gerecht werden kann, und dem, der in erster Linie Germanist war, darf das um so weniger verübelt werden. Die Verdienste, die er sich um die Tonkunst erworben hat, sind aber, wie wir sehen werden, von ebenso hohem idealem als praktischem Wert; wenn sie nicht genügend gekannt und gewürdigt sind, so liegt das gewiß nur an dem mangelnden guten Willen oder an der Gleichgültigkeit, die dem Durchschnittsmusiker gegenüber allem, was über hundert Jahre alt ist, allgemein eigen zu sein scheint. Immer und immer wieder muß demgegenüber auf Meister wie Wagner und Brahms hingewiesen werden, die in diesen Dingen bekanntlich ganz anderer Ansicht gewesen sind.

Liliencrons Wirken auf musikalischem Gebiet beschränkt sich hauptsächlich auf die Volksliedforschung und auf die Kirchenmusik. Der Zusammenhang mit seinen sonstigen Betätigungen ist von selbst ersichtlich: Hier der Einfluß, den sein späteres geistliches Amt auf ihn ausübte, dort seine Arbeit im Dienste der Germanistik.

Seine erste musikwissenschaftliche Arbeit legte er der Welt unter dem Titel *„Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnegesanges“* im Jahre 1854 (Jena) vor. Als Mitwirkender zeichnete Wilhelm Stade (1817—1902), der sich vornehmlich der Bearbeitung für gemischten und vierstimmigen Männerchor angenommen hatte. Der Band enthält eine sehr verständige Auswahl noch heute lebenskräftiger Weisen, fein säuberlich geordnet in die beiden Abteilungen „Gottesdienst und Herrendienst“ und „Frauendienst“.

Einen außerordentlichen Fleiß bekunden aber vor allem die vier starken Bände *„Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 15. Jahrhundert“* (Leipzig 1864—1869). Man weiß beim Durchblättern des überreich aufgestapelten Materials wirklich nicht, welche Seite der Persönlichkeit Liliencrons man mehr bewundern soll, sein reiches kulturgeschichtliches Wissen, das sich in den zahlreichen Anmerkungen und Einleitungen allenthalben ausspricht, oder seinen unermüdlichen Sammeleifer, seinen feinen Blick für die bleibend wertvollen Texte — diese sind im ursprünglichen Mittelhochdeutsch gegeben — oder seine fachmännischen Untersuchungen im Anhang der „Töne“, der zugehörigen Tonweisen. Weitere Früchte seiner großen Hinneigung zur deutschen Volksweise bietet sein *„Deutsches Leben im Volkslied um 1530“* (1884), das wiederum einen reichen Schatz aus der Hochblüte deutschen Sanges, diesmal erfreulicherweise in Wort und Ton zugleich, enthält. In diesem Zusammenhange soll gleich noch der *„Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts“* gedacht werden, die eine ganze Anzahl schlichter Odensätze von Hofheimer, Senfl und Tritonius in der Originalsatzweise und in gewissenhafter und geschickter Uebertragung bieten. Der ursprünglich in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1887) abgedruckte Aufsatz wurde noch in demselben Jahre in Buchform herausgegeben. Endlich möchte ich die kurzen Ausführungen über Liliencrons Bestrebungen auf dem Felde mittelalterlicher Liedkomposition nicht verlassen, ohne auf seine Tätigkeit an dem vom deutschen Kaiser vor mehreren Jahren befohlenen Volksliederbuche wenigstens hinzuweisen.

Seine Stellung am Johanniskloster in Schleswig war der äußere Anlaß für Liliencron, sich mehr und mehr auch um die kirchliche Musik zu kümmern. Die geistliche Chor- und die Orgelmusik bildeten fortab das von ihm bevorzugte

Gefilde der Tonkunst. Und dieses Gebiet war es auch, auf dem er nicht bloß wie früher auf dem des Volksliedes geschichtswissenschaftlich sondern vor allem auch reformatorisch tätig gewesen ist. Langer Jahre bedurfte es allerdings, bis er seine auf dem sicheren Grund und Boden der Geschichte aufgebaute *„Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres“* (Gütersloh 1900) in die Welt ziehen lassen konnte. Wir können ihm hier leider nicht bis ins Ausführlichere folgen und begnügen uns damit, uns wenigstens an die Titel der beiden anderen Arbeiten, über die hinweg ihn sein Weg zu jenem Domgewölbe der „Chorordnung“ führte, zu erinnern. Es ist das besonders seine hochwichtige *„Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700“* (Schleswig 1893), weiter eine kürzere, aber auch sehr beachtenswerte Studie über *„Die Aufgaben des Chorgesanges im heutigen evangelischen Gottesdienste“* (Oppeln 1895), die ursprünglich einen Vortrag darstellte, den der Verfasser bei der Feier des 25jährigen Bestehens des Schlesischen evangelischen Musikvereins in Breslau am 2. Oktober 1894 gehalten hatte. Hier in der Kirchenmusik fand er das weite Feld, wo er nicht bloß wissenschaftlich anregend und erbauend wirkte, sondern wo er mit seinen reformatorischen Bestrebungen recht eigentlich mitten in der Praxis stand. Den Kirchenmusikern liegt es an erster Stelle ob, das Gedächtnis des unermüdlichen Gelehrten und Praktikers dankbar hochzuhalten.

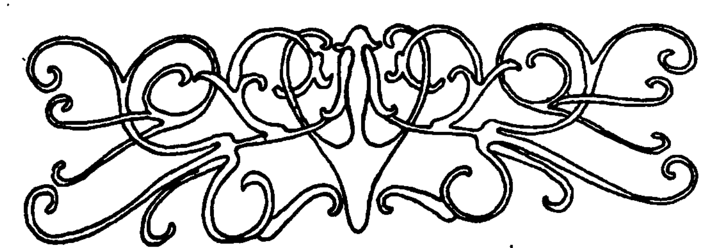
Ich möchte dieses Gedenkblatt nicht abschließen, ohne auch dem feinsinnigen Novellisten Liliencron eine Handvoll Lorbeeren gewidmet zu haben. Ich will nicht erst von seinen eigenen anziehenden Lebenserinnerungen, die *„Frohe Jugendtage“* (1892) überschrieben sind, reden, ich möchte hier von den beiden prächtigen Novellen *„Wie man in Amwald Musik macht“* (1873) und *„Die siebente Todsünde“*[1] nur die erste hervorheben, da sie gerade von Musikern viel gelesen zu werden verdient. Wer sollte meinen, daß ein „Gelehrter“ so fein dichterisch gestalten, daß er über eine so prägnante Erzählweise verfügen könnte? Nur auf den prächtigen Charakterkopf des alten Chorregenten Papa Franzl mit seinen so wenig in die Welt passenden Ansichten über musikalische Dinge soll hier ein wenig Bezug genommen werden. Wie gesund mutet es nicht an, wenn der Alte über den leidigen Klavierspieldünkel ein kräftiges Donnerwetter losläßt: Ueber „das holdselige Töchterlein des Hauswirts, an der sich der Künstler drüben die halbe Miete abverdient“, über die Töchter des Schusters im Kellergeschoß und die des Geheimrats im ersten Stock, die alle Musik, nur keine gute, machen. Was bei all dem in zehn Jahren herausgekommen ist, wie die Hauswirtstochter ihre „Kunst“ von selbst hatte sein lassen, weil im Klavier ein paar Tasten stecken geblieben waren, wie die Geheimratstöchter jede aus einem andern Grunde auf ihre faden Salonstücke mit den französischen Titeln oder auf unverstandene klassische Musik verzichteten, das möge man bei Liliencron selbst am besten nachlesen. Manches ist dabei vielleicht etwas übertrieben, gibt aber immerhin genug zu denken. Tiefer Ernst und viel Gemüt wehen einem, wie man aus der kleinen Probe zu erkennen vermag, aus jenem dichterischen Erzeugnis ebenso entgegen wie ein gar köstlicher Humor. Dazu kommt ein williges Verständnis für Andersdenkende und eine konfessionelle Duldsamkeit, die gerade bei einem kirchlichen Beamten so angenehm auffällt, und man hat deshalb die Erzählung mit Recht ein musikalisches und religiöses Glaubensbekenntnis zugleich genannt.

Rochus v. Liliencron ist reich mit öffentlichen Ehrungen bedacht worden. Eine ganz besondere Genugtuung ist es ihm aber gewesen, daß sich, als er vor reichlich einem Jahre seinen 90. Geburtstag feiern konnte, seiner auch die Vertreter der Wissenschaft erinnerten, und es ist bezeichnend, daß es die Fachgenossen gleich zweier Sonderwissenschaften, der Germanistik und der Musikwissenschaft, waren, die dem Jubilar unter der Leitung von Erich Schmidt und Hermann Kretzschmar ihre Gaben in Form von Festschriften darbrachten.

Wir wollen uns über den Heimgang Liliencrons nicht beklagen. „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für ewige Zeiten.“ Er hat den Besten seiner Zeit auf vielen Gebieten genug getan und wird um so weniger vergessen werden können.

Leipzig. **Dr. Max Unger.**

[1] In Buchform erschienen bei Duncker & Humblot in Leipzig (1903), brosch. 3.20 M., gebd. 4 M.



Berliner Opernbrief.

Die *Königl. Oper*, die ihren Spielplan in dieser Saison um den großen „Rosenkavalier“-Erfolg gruppiert hat, brachte noch kurz vor Abschluß der Saison eine Neuheit zur Aufführung: *Joseph Gustav Mraszeks* dreiaktige Oper „Der Traum“. Dem Werke liegt Grillparzers dramatisches Märchen „Der Traum ein Leben“ zugrunde, das Mraszek mit einigen Kürzungen durchkomponiert hat. Die Oper wurde vom Publikum etwas kühl aufgenommen, sie hatte nur einen „Achtungserfolg“ zu verzeichnen. Und doch wird jeder Musiker an der phantasievollen Partitur des jungen Komponisten seine Freude haben. Die schwache dramatische Wirkung der Oper ist fraglos der Dichtung zuzuschreiben. Als Oper ist das dramatische Märchen zu arm an größeren lyrischen Ruhepunkten. Grillparzer hat zwar von vornherein auf die Mitwirkung einer Bühnenmusik gerechnet, aber er hätte das Buch niemals einem Musiker zur Komposition übergeben. Wie er sich eine Operndichtung dachte, wissen wir aus der für Beethoven geschriebenen „Melusine“, die später Konradin Kreutzer komponierte. Er hielt sich an die Meisterwerke Mozarts und dann an die romantische Richtung. Doch niemals hätte er sein Drama „Der Traum ein Leben“ eine Operndichtung genannt. Dazu fehlt dem Buch die musikdramatische Größe, die großzügige Breite und die lyrische Haltung. Gewiß ist das Werk reich an wahrhaft musikalischen Situationen und an herrlichen, melodiösen Weisen, aber das mehr als zwei Akte füllende Traumerleben wirkt mit seiner sprunghaften Szenenfolge in musikalischer Einkleidung etwas matt. Gerade die wundervollen Szenen, die den Traum einspannen, wirkten in der Oper ermüdend und langatmig. Jedenfalls ist der Versuch, Grillparzers Märchen auf die Opernbühne zu bringen, bis jetzt nicht gelungen. Die Musik, die Mraszek zu dem Werke geschrieben hat, ist eine wahre Orchesterphantasie, eine symphonische Dichtung, die die Vorgänge auf der Bühne programmatisch illustriert. Die Beckmesser werden dem Komponisten manche Schwächen ankreiden: die Wagnerweis', auch die Straußsche Weise und die Tristan-Töne. Aber alle diese Anlehnungen können die Leistung des Komponisten nicht negieren. Er hat eine Partitur geschrieben, die in der thematischen Gliederung, in der Leitmotivik und in der rein orchestralen Poesie eine Fülle eigenartiger Schönheiten hören läßt. Es ist eine Musik, deren Erfindungskraft an die Werke Dvoraks und Smetanas erinnert. Mit diesen Musikern teilt Mraszek auch die Ungleichheit der musikalischen Einfälle, das mehr urwüchsige als intelligente Musizieren. Eine Musik, die den Fachmann interessiert, die aber den Opernbesucher für die Schwächen der dramatischen Gestaltung nicht entschädigt. Geradezu herrlich klingt die Instrumentation, die eine sammetweiche Instrumentenmischung mit den schönsten, feinsten Farbentönen eint. Es war ein Verdienst unserer Königl. Oper, daß sie das Werk, das vor einigen Jahren in Brünn die Uraufführung erlebte, in einer geschmackvollen Inszenierung und guten Besetzung zur Aufführung annahm. Allerdings kann sich die Oper nicht lange auf dem Repertoire halten; die reservierte Aufnahme der Premiere zeigte schon deutlich genug, daß die Tage der Aufführungen gezählt sind. — Mraszeks „Traum“ ist die einzige Novität geblieben, die uns die Königl. Bühne in der Saison gebracht hat, wenn man von der „Rosenkavalier“-Aufführung absieht. Richard Straußens Musikkomödie steht noch immer im Vordergrund des Spielplans und die Auffrischung von *Verdis* „Othello“, die in matter Besetzung keinen großen Eindruck machte, hat ebenso wie das Gastspiel von *Forsell*, einem tüchtigen Sänger, aber unselbständigen Darsteller, keine Abwechslung weiter gebracht. Die Privatbühnen sind fleißiger gewesen. Namentlich die *Kurfürsten-Oper*, die noch immer Ausschau nach zugkräftigen und guten Werken hält. Direktor Moris, der seinen Haupttreffer mit dem „Schmuck der Madonna“ ausgespielt hat, bescherte uns noch ein wahres Zirkusstück, die dreiaktige Oper „Quo vadis“ von *Jean Nougouès*, die nach dem bekannten Roman von Sienkiewicz eine Reihe von Schauergeschichten und Liebesepisoden wie in einem Kinematographentheater vor dem Zuschauer vorüberziehen läßt. Ueber die illustrierende, harmlose Musik schweigt man am besten. Das Publikum lehnte das Spektakelstück unter Pfeifen, Klatschen und Rufen fast einmütig ab. Weiter gab es einige Neueinstudierungen von „Tiefland“ und *Smetanas* Oper „Die verkaufte Braut“ und schließlich eine Premiere: „Der Fünfuhrtee“. Dieses dreiaktige „Musiklustspiel“ der Herren *Blume* und *Wolters* entpuppte sich als regelrechte Operette, als Posse mit Gesang und Tanz. Der Librettist Wilhelm Wolters hat eine harmlose Geschichte auf drei Akte ausgedehnt, er hat eine kleine Eifersuchtsszene behaglich und breit nacherzählt, die ein geschickter Bühnendichter in einem Aufzug unterbringen könnte. Der jungvermählte Dr. Klaußen kommt in den Verdacht, eine Geliebte zu haben. Seine junge Frau bringt eine Menge Indizien zusammen und da sie eine richterliche Entscheidung auf keinen Fall ertragen kann, wird beschlossen, im Hause eine private Gerichtssitzung in Form eines Fünfuhr-

tees unter Assistenz eines Rechtsanwalts zu veranstalten. Natürlich klärt sich alles schnell auf. Der Ehemann ist unschuldig, die Indizien fallen in sich zusammen. Diese nicht gerade originelle Posse könnte auf einer Lustspielbühne ganz unterhaltend sein. Als Operette oder gar als „Musiklustspiel" ist der Stoff kaum brauchbar. Die Musikeinlagen verschleppen die Handlung und stören die schnelle Abwicklung des kleinen Familienstücks. Die Musik von Blume hält sich an die übliche Manier der modernen Operette. Hin und wieder hört man das Muster von Johann Strauß, dann auch ein paar Anläufe zur großen Oper (im Finale des zweiten Aktes und der So o-szene der jungen Gattin), aber in der Hauptsache geht die Musik doch in bekannten Bahnen einher. Die Aufführung glich einem Unterhaltungsabend für anspruchslose Gemüter. Die *Komische Oper* ist wieder einmal der Operette verfallen. Der Einstudierung von *Marschners* „Vampyr", die durch *Egénieffs* Uebernahme der Titelrolle überhaupt erst möglich wurde, folgte eine Operette „Die Hexe", Musik und Text von *Richard Jäger*, die Anfängerarbeit eines talentvollen Musikers. Das war alles, was die Komische Oper in der zweiten Hälfte der Saison geleistet hat. **Dr. Georg Schünemann.**

Von der Münchner Hofoper.

NUN haben also doch die Pessimisten recht behalten, die befürchteten, daß es beim alten bleiben werde, d. h. daß in der weiten Welt Gottes ein Hofoperndirektor für die Münchner Bühne nicht zu finden sei. Glückliches Stuttgart, glückliches Dresden und glücklich all die anderen Kunststädte, die einen musikalischen Führer an der Spitze ihrer Theater sehen dürfen! Die Kunststadt München, die in vergangenen Tagen sich der Führerschaft eines Lachner, Bülow, Levi, Mottl erfreuen durfte, muß nun dieses Vorzuges bis auf weiteres (wahrscheinlich ad Calendas graecas?) entbehren. Einzig für die Festspiele im Prinzregententheater wurde Kapellmeister *Bruno Walter* von der k. k. Hofoper in Wien verpflichtet. Für den übrigen Teil des Jahres „behilft man sich" mit unseren bisherigen vier Kapellmeistern, die eigentliche musikalische Oberleitung, der der gesamte künstlerische Betrieb zu unterstellen wäre, fehlt jedoch. Daß unter solchen Umständen unsere Hofoper darauf verzichtet, die führende Stellung in Deutschland einzunehmen, ist zwar selbstverständlich, aber in höchstem Grade bedauerlich. (Auf diese „führende" Stellung hat die Münchner Hofoper wohl schon länger verzichtet! Red.)

An Gästen war in der letzten Zeit kein Mangel; es waren erschienen: die Damen Hallensleben, Gura, Zuska und Frau Rüsche-Endorf, die eine ausgezeichnete Isolde sang, die Herren Bahling, Zador, Erwin, Kraus, Dramsch, Janesch, Fußperg. In ihrer überwiegenden Mehrzahl erbrachten diese Gastspiele, die fast insgesamt auf Engagement abzielten, den erfreulichen Beweis, einen wie erlesenen Künstlerbestand wir unser eigen nennen dürfen; daran können auch gelegentliche Beanstandungen nichts ändern. Engagiert wurde Fräulein *Perard-Petzl* vom Hamburger Stadttheater. Besonders bemerkenswerte Aufführungen sind nicht zu erwähnen, es müßte denn jene Tristan-Aufführung darunter zu zählen sein, worin *Knote* sich nach mehrjähriger Unterbrechung in großherziger Weise bereit erklärt hatte, wieder einmal den Titelhelden zu singen. Anerkannt muß es werden, daß die Reichhaltigkeit des Repertoires weitgehenden Ansprüchen gerecht zu werden sich bemüht, einzig in bezug auf Mozart blieb mancher Wunsch unerfüllt. Auch Weber verdiente größere Berücksichtigung, Oberon und Euryanthe fehlen seit vielen Jahren auf dem Spielplane. Hinsichtlich des Freischütz drängt sich die Frage auf, aus welchen Gründen wohl diese deutscheste aller Opern sich nicht einer ebenso glänzenden Besetzung erfreut, wie beispielsweise Don Juan. Warum dient der Max jetzt nur noch Anfängern als Debüt? Man veranstalte doch einmal eine Musteraufführung des Werkes, ähnlich wie in Straßburg unter Pfitzner; auch der Troubadour könnte eine Neueinstudierung wohl vertragen. Ferner seien der kgl. Intendanz die nachbezeichneten Werke wärmstens empfohlen: Falstaff, Othello, Templer und Jüdin (seit Jahren versprochen!), Hans Heiling, die beiden Iphigenien, Alceste, Armida, Idomeneo, Rienzi, Lucia von Lammermoor, Wasserträger, Prophet, Johann von Paris, Fra Diavolo, Maurer und Schlosser, die verkaufte Braut, Lobetanz, die Königin von Saba, der Gaukler unserer lieben Frau, Oberst Chabert, der Schmuck der Madonna. Man sieht, es ist nicht wenig!

Am 21. März fand die hiesige Erstaufführung von „Der Gefangene der Zarin", Oper in zwei Akten (nach einem Stoff von Bayard und Lafont) von Rudolf Lothar, Musik von *Karl von Kaskel* (op. 21) statt. Leider war ich verhindert, dieser Premiere anzuwohnen, mein nachfolgender Bericht gründet sich daher auf die erste Wiederholung des Werkes am 24. März, Kaskel hat der deutschen Bühne schon einige Opern geschenkt, so „Der Dusle und das Babeli", die vor mehreren Jahren auch in München erfolgreich zur Aufführung gelangte. Im „Gefangenen der Zarin" hat Kaskel ein nach einer hübschen Idee äußerst wirksames Textbuch als dichterische Unterlage gedient, das nach Anlage und Durchführung zwar ein wenig zur Operette hinneigt. Es ist jedoch unterhaltend, enthält keine unnötigen Längen und wirkt in seiner geschickten, knappen Fassung überaus erfreulich und spannend. Freilich — an eine Dichtung reicht es nicht heran. Trotz Richard Wagner sind wir in diesem Punkte jedoch nicht sehr verwöhnt, wie die Texte zu Tosca und anderen beliebten Opernwerken beweisen.

Die erschöpfende Vertonung dieses Textes ist Kaskel nach meiner Meinung nur teilweise gelungen. Zwar enthält die Musik manch reizvolle lyrische Linie, manch charakteristische Wendung, auch hier und da einen gelungenen Orchestereffekt, aber im ganzen genommen wirkt sie vielfach zu schwerfällig, so daß ich die kritzerische Meinung nicht unterdrücken kann, sie sei mit Ausnahme einiger prächtiger lyrischen Stellen für dieses Lustspiel eigentlich überflüssig und deshalb entbehrlich. Kaskel hat sich zwar bemüht, die musikalische Sprache für das Lustspiel anzustreben, vielfach auch mit Erfolg, aber des öfteren ist es ihm nicht gelungen, ihren Ausdruck zu finden. So entsteht mitunter ein recht fühlbarer Zwiespalt zwischen der vorwärts drängenden Handlung und der an ihr wie Blei hängenden musikalischen Illustration. Möglich zwar, daß diesem Uebelstande durch flottere Zeitmaße abzuhelfen wäre. Dies gilt besonders von dem ersten Akte. Für den Musiker steht der zweite Akt ungleich höher als der erste; namentlich die Tanzszene, sodann der Zwiegesang zwischen Sascha und der Zarin („nach des Tanzes heitrer Stunde") dürfen als besonders gelungen genannt werden. Kaskels Komposition ist nicht die Aeußerung einer musikalischen Vollblutnatur, welche ihrer Kunst neue Gebiete erschließt, sie ist vielmehr das Produkt eines gebildeten Musikers, der die ihm mangelnde Originalität des „Einfalles" durch eklektische Melodik zu ersetzen gezwungen ist. Deshalb leidet die Vertonung des Ganzen an einem Fehler, den ich „verbrauchte Musik" nennen möchte. Und der Eindruck, den ich nach einmaligem Hören von Kaskels Werk empfangen habe, war, die Arbeit eines liebenswürdigen Talentes vor mir zu haben, die von modernen „umstürzlerischen" Tendenzen vollkommen frei sich auf der mittleren Linie eines gemäßigten Ausdruckes bewegt.

Die Aufführung war ausgezeichnet; alle Mitwirkenden boten ihr Bestes und bereiteten dem Werke durch ihre liebevolle Hingabe einen vollen Erfolg. In erster Linie sind da Fräulein *Fay* (Zarin) und Herr *Wolf* (Sascha Romanuski) zu nennen. Nur der Orchestervortrag (unter *Rosenhek*) störte manchmal durch zu starkes Hervortreten. Ganz besondere Erwähnung verdient die glänzende Ausstattung.

Prof. Heinrich Schwartz.

Max Oberleithner: „Aphrodite".

IM Hofoperntheater in *Wien* hat „Aphrodite", Oper in einem Aufzug nach *Pierre Louys* von *Hans Liebstöckl*, Musik von *Max Oberleithner*, am 16. März die Uraufführung erlebt. Man erinnert sich des Romans von Pierre Louys, dessen Namen man seinerzeit nicht ohne das gewisse vielsagende Lächeln auszusprechen pflegte. Herrn Liebstöckl, mit seinen französischen Beziehungen, bekannt durch seine ansprechende Verdeutschung der leider viel gespielten Schaueroper „Quo vadis", mußte es wohl bekannt sein, daß das Sujet bereits einer französischen Oper gedient hatte. Seine Idee war es lediglich, es zu einem Einakter zu komprimieren, da Einakter wieder sehr beliebt sind. Er tat es in der primitivsten Weise, unter völligem Verzicht auf psychologische Vertiefung, ja selbst auf die dürftigsten Motivierungen und verstand es, den heiklen Stoff so gründlich hofbühnenfähig zu machen, daß die nüchterne Langeweile dieser Hetären nicht anders, als abschreckend wirken kann. Und doch wäre die törichte Handlung nur aus einer starken Stimmung von Leidenschaft und Sinnlichkeit heraus begreiflich zu machen gewesen. Hier aber hat nicht bloß der Librettist versagt. Ein moderner Musiker, der alle Raffinements des Orchesters von heute, der Richard Straußens virtuose Technik ganz beherrschte, hätte immer noch im Zeichen äußerster nervöser Anspannung auch mit diesem Texte siegen können. Aber Herr Oberleithner bringt Wagner und Goldmark und Verdi und nicht zuletzt sehr mangelhaft kopierten Strauß, auf diese feine Art seinen Librettisten strafend, dessen Aversion gegen Strauß und alles Moderne ihm wohl bekannt war. So gibt es ein Durcheinander aller möglichen Stilmischungen, ohne persönliche Färbung, bei dürftigster Erfindung, und die eigensinnig als Charakterisierungsprinzip festgehaltenen G

äußerlich, unmotiviert, und abstechend von den übrigen Partien verwendet, ganz so aus, als sollten sie bezeugen, wie „modern" man auch sein könne. Kaum mehr wird man dieser Partitur nachrühmen können, als den Schweiß eines ehrlichen Arbeiters, der in motivischer Arbeit und Orchestrierung zeigt, daß er etwas gelernt hat, und fleißig und rechtschaffen sein musikalisches Tagewerk versieht. —

Die Inszenierung begnügte sich mit einem hübschen, frei nach Reinhardtschen Mustern gestellten Bühnenbild, während die Regie des Herrn *von Wymetal* verdarb, was noch zu verderben war. Einwandfrei gut waren Orchester — (*Schalk* dirigierte) — und Sänger. Dank dem glänzenden Ensemble, von denen nur Fräulein *Hritza*, die Primadonna unserer Volksoper, und Herr *Weidemann* mit größeren Aufgaben bedacht waren, gab es den üblichen Premierenbeifall, der dem bescheidenen Komponisten gerne gegönnt sei. Aber bei dem großen Seltenheitswert, den eine Uraufführung, besonders die eines heimischen Autors bei uns hat, muß doch dagegen Stellung genommen werden, daß vor Beziehungen und Einflüssen Türen aufspringen, an die wirkliche Begabung oft vergebens pocht, und die auch dieser „Aphrodite" sich sonst kaum geöffnet hätten. **Dr. R. S. Hoffmann.**

Zweiter Musikbrief aus Haag-Holland.

NACHDEM die Berliner Philharmoniker nach 27jähriger Tätigkeit wegen Verpflichtungen in Berlin sich von Scheveningen verabschiedet hatten, wird vom kommenden Sommer an das Pariser „Lamoureux-Orchester" unter *Camille Chevillard* die Deutschen ersetzen. Das Residenzorchester ist darüber so erbost, daß die Mitglieder auf alle mögliche Art versuchten, das Pariser Engagement zu hintertreiben, freilich ohne Resultat; die Direktion des Seebades urteilte ganz sachgemäß, daß das Publikum im Sommer etwas anderes haben will, als es den ganzen Winter über gehabt hat. Außerdem ist die Leitung des Residenzorchesters nicht kräftig genug, um die Kapelle, worin sehr tüchtige Kräfte mitwirken, zu einer ersten Ranges zu erheben.

Vor kurzem sind wir in *Haag* mit einer Neuigkeit überrascht worden: *Massenets* „Don Quichotte". Aeußerlich hat man dem Werk alle Ehre bewiesen, Szenerie und Dekors waren wirklich schön und Kapellmeister *Bastide* hatte es gut einstudiert. Doch hat die Oper an und für sich musikalisch leider wenig zu sagen, nur sehr vereinzelt finden sich etwas mehr anregende Teile; im großen ganzen hat Massenet noch nicht einmal seine Anhänger (Anbeter und Anbeterinnen von „Manon" u. a.) mit seinem Ritter von der traurigen Gestalt befriedigt. — Die erstbeste musikalische Angelegenheit war das *Strauß-Fest*, das wirklich sehr großartig angelegt war und, was die Opern betrifft, auch vorzüglich ausgeführt wurde. Da waren keine Kosten gespart, die allerersten Kräfte engagiert. *Edyth Walkers* vorzügliche, großartige Leistung als Salome und Elektra wird nicht leicht vergessen werden; nicht weniger hervorragend waren *Eva von der Osten, Margarethe Siems, Minnie Nast, Paul Bender* im „Rosenkavalier"; und außerdem wären noch manche Namen zu nennen, wodurch das ausgezeichnete artistische Resultat möglich ward. Durchschlagenden Erfolg hatten „Salome", „Elektra" und „Der Rosenkavalier", für „Feuersnot" war das Interesse nur mäßig. Zwischen diese fünf Opernabende (der „Rosenkavalier" wurde zweimal gegeben) gab es vier Konzerte, wobei die Gesänge op. 33 durch *Feinhals* und *Edyth Walker* vorzüglich gesungen wurden; auch bekamen wir von der Walker Lieder mit Klavierbegleitung vom Komponisten selbst, während *Brodersen* die Gesänge op. 44 zum besten gab. Das Residenzorchester hatte einen schweren Stand, denn allem Anschein nach ließ die Vorbereitung viel zu wünschen übrig, so daß Strauß entsetzlich viel nachholen und sich selbst und dem Orchester ungemein hohe Anstrengungen auferlegen mußte, um es einigermaßen nach seinem Wunsche lenken zu können. Ganz fertig sind die Werke trotzdem nicht herausgekommen, ein paar davon mußten ausfallen und durch Wiederholungen ersetzt werden. Die Leitung wurde von Strauß bis auf eine einzige Nummer vollständig übernommen; Herr Viotta fand es geraten, den Komponisten darum zu bitten. Daß alle symphonischen Tondichtungen auf dem Programm standen — „Macbeth" und „Aus Italien" fehlten, „Don Quichotte" fiel wegen der oben angeführten Ursache aus, wofür das „Heldenleben" zweimal gespielt wurde —, ist natürlich, weniger aber, daß man gar kein Chorwerk berücksichtigt hatte. Vielleicht war das Zutrauen in unsere Chorkräfte ungenügend, und das Resultat im „Rosenkavalier", worin die Chorstellen ausfallen mußten (!), weil Strauß sehr unzufrieden mit der Durchführung war, würde das bestätigen, wenn die Wahrheit nicht auch wieder in der ungenügenden Vorbereitung zu suchen wäre. In dieser Hinsicht hatte das Komitee, ebenso wie bei dem Beethoven-Fest, zu viel persönliche Rücksichten und Bevorzugungen gelten lassen! Beim Strauß-Fest aber waren die Solokräfte so außergewöhnlich bedeutend, daß dadurch ein ausgezeichnetes artistisches Ganzes erzielt wurde.

Daß die Summe von 75 000 Gulden als Defizit genannt wurde, klingt fast unglaublich; wenn man aber die beinahe leeren Säle bei den Konzerten und der „Feuersnot"-Aufführung bedenkt (man hatte versucht, durch Freiplätze wenigstens den Schein zu retten), dann ist ein solches Defizit erklärlich. Die Leistungsfähigkeit unseres Publikums hat ihre Grenzen, und diese hat man überschätzt. Zehn Tage so viel Musik gegen so hohe Preise! Das war zu viel. Man darf auch nicht übersehen, daß das Amsterdamer Orchester unter der eminenten Leitung von *Mengelberg* gerade die Straußsche Woche in vollendeter Weise in den 15 Abonnementskonzerten, die sie hier geben, sozusagen vorweggenommen hat.

Mit dem Strauß-Fest ist die Saison in vollen Gang gekommen, wer sich im Haag über zu wenig Musik beklagt, muß wohl ein Nimmersatt sein. *Nemo II.*



Braunschweig. „Der Waldschratt", ein Spiel von *E. König*, Musik von *Hans Sommer*, hat bei der Erstaufführung im Hoftheater großen, wohlverdienten Erfolg gehabt. Der Dichter läßt den Titelhelden in das Geschick der Menschen eingreifen, räumt somit der Phantasie den ersten Platz ein und entschuldigt dadurch alle Unwahrscheinlichkeiten der Handlung. Zwei frische Landmädchen wecken den schlafenden Dorfschulmeister, dem der Waldschratt unterdes Hut, Brille und Botanisiertrommel stahl, und begleiten ihn nach Hause; jener empfindet nach dem Genuß des gefundenen Brotes Sehnsucht nach des Menschen Liebesglück und Not, verläßt den Wald und sucht vor den verfolgenden Bauern Schutz im Holzstall des Lehrers, der ihn trotz des Widerspruchs der Gemeinde als Kind annimmt. Hier findet er in der Musik aller Seelen Heimatland und bald auch die Erfüllung seines Wunsches, denn eines der beiden Mädchen aus dem ersten Akt liebt ihn; er muß fliehen, weil er ihren Bräutigam im Streite erwürgt; ein kranker Knabe folgt ihm, um ihn vor den Feinden zu warnen, und stirbt in seinen Armen, gleich darauf streckt ihn eine wohlgezielte Kugel nieder. Die beiden Hauptpersonen sind scharf gezeichnet, die übrigen silhouettenhaft behandelt, der Ausdruck paßt sich allen geschickt an, das ganze Textbuch gibt dem Komponisten Gelegenheit, seine Vorzüge in möglichst günstige Beleuchtung zu rücken. Sommer folgt Wagners Bahnen, ohne zum sklavischen Nachbeter zu werden; das beweist er schon in dem hier angewandten gemischten Stile, den der Bayreuther Meister schroff abweist; das gesprochene Wort bleibt vielfach stehen, und das begleitete mündet in den Gesang; der Tondichter stellt sich also an Humperdincks Seite, um das Melodram wieder zu Ehren zu bringen. Die Leitmotive zeichnen die Personen scharf und schildern die Naturstimmungen oder seelischen Erlebnisse überaus prächtig, die reinen Instrumentalsätze enthalten meist freundliche Tonmalereien. Die Tonsprache bleibt immer vornehm, edel, wird nie wie bei den Veristen brutal; sie wird durch die Wiederholungen wahrscheinlich noch gewinnen. Oberregisseur Dr. *Hans Waag*, Hofkapellmeister *Richard Hagel*, *Otfried Hagen* (Waldschratt) und *Hans Spies* (Magister) halfen redlich zu dem großen, berechtigten Erfolge. Das ausverkaufte Haus rief die Hauptdarsteller wiederholt stürmisch nach den beiden letzten Akten, das Herzog-Regentenpaar wohnte der glänzenden Vorstellung bei, das Werk ist der Herzogin Elisabeth gewidmet; der Komponist konnte seiner angegriffenen Gesundheit wegen leider nicht Zeuge des großen Erfolges sein. *Ernst Stier.*

Stuttgart. Im Hoftheater hat die Uraufführung der zweiaktigen Oper „Zigeuner" von *Heinrich Zöllner* mit äußerem Erfolg stattgefunden. Der nach einer Novelle von *Maxim Gorki* vom Komponisten bearbeitete Text behandelt der Idee nach den Kampf der Gleichberechtigung der Frau mit dem Manne. Um die Freiheit geht der Preis. Die schöne Zigeunertochter Radda verlangt von ihrem Geliebten, daß er im Angesicht des ganzen Stammes vor ihr niederkniee. Loiko verspricht es ihr auch; als es aber dazu kommen soll, kann er die „Schande" doch nicht auf sich nehmen; er ersticht die Geliebte und muß dann die Tat selber mit dem Tode büßen. Dies wenig bekannte, dem Zigeunerleben entnommene Motiv, interessierte das Publikum; leider wird es zu breit getreten, um das Interesse wach zu halten, und die Bilder aus dem Zigeunerleben, die es einrahmen, sind zwar durch die geschickt verwendeten Zigeunerweisen musikalisch fesselnd, vermögen aber den Mangel an dramatischer Entwicklung nicht ganz wett-

zumachen. Zöllners Musik ist ohne künstlerische Prätension volkstümlich geschrieben, die Singstimmen sind dankbar, aber das Ganze etwas eintönig und zu stark auf den äußeren Effekt hin gearbeitet. Der Komponist konnte für den Beifall persönlich danken. Die Aufführung unter Hofkapellmeister *Band* mit *Sofie Cordes* und *Karl Erb* in den Hauptrollen war ganz vorzüglich. — *Hans Sommers* heiteres Bühnenspiel „Saint-Foix" folgte. *Max Schillings* hat recht daran getan, das Werk, das vor mehr als 15 Jahren in München abgelehnt wurde, zu rehabilitieren. Es hat als komische Oper von besonderer Stilart sogar eine gewisse historische Bedeutung. Leider bietet der Text von *Hans v. Wolzogen* wenig Gelegenheit zu innerlichen Gefühlsäußerungen, vor allem aber fehlt dem Buch die spannende Handlung, nur die letzten Szenen, wo der Kavalier-Haudegen St.-Foix von der Terrasse in den Garten geworfen wird, interessierten. Eine falsche Art der „Konversationsoper", da der Text auf die Dialogwirkung sich aufbaut, die bei der Musik zum größten Teil verloren geht. Sommers Partitur ist elegant, melodiös, leichtflüssig, freundlich in der Instrumentierung, und dabei diskret im Orchester. Der Komponist ist zu Unrecht vernachlässigt worden. *Marga Burchardt, Albin Swoboda, Georg Meader* hatten die Hauptrollen. Das Publikum interessierte sich trotz der Schwäche des Textes für die Oper. Vielleicht läßt sich daraus ein Interesse für dies Kunstgenre überhaupt wieder entnehmen, nach der Tat des Rosenkavaliers? *O. K.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für die Wiesbadener Festspiele sind vier Opern und zwei Schauspiele vorgesehen, darunter „Oberon", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied" und „Der Verschwender".

— Im Heidelberger Stadttheater ist die einaktige romantische Oper „Mummelsee" des in Heidelberg lebenden Komponisten *Emil Sahlender* aufgeführt worden.

— „Der Sturm auf die Mühle", Oper in drei Akten nach einer Erzählung Zolas von *Karl Weis*, hat die Uraufführung im Tschechischen Nationaltheater zu Prag erlebt. (Karl Weis hat mit der Oper „Der polnische Jude" seinerzeit Erfolg gehabt.)

— Im Mai und Juni wird die *Große Oper* in *Paris* besondere Festaufführungen, vornehmlich mit Werken ausländischer Meister, veranstalten. Die Saison wird mit Massenets „Roma" eröffnet; vom 7. bis 30. Mai gastiert dann die Große Oper von Monte Carlo. Den Höhepunkt soll die Aufführung des „Ringes des Nibelungen" und von „Tristan und Isolde" bilden. Im „Ring" wird Felix v. Weingartner, in „Tristan und Isolde" Nikisch am Dirigentenpult erscheinen. •

— Das Programm der *Covent Garden Oper* in London kündet für den ersten Teil der neuen Saison (die am 20. April beginnt) zwei vollständige „Ring"-Zyklen und zwei spezielle Aufführungen von „Tristan und Isolde" an. (Man scheint in London zu begreifen, daß es ohne Wagner doch nicht gut geht.) Dr. Rottenberg (Frankfurt) und Paul Drach, der ausgezeichnete Stuttgarter Hofkapellmeister, werden dirigieren. Die Direktion klagt darüber, daß sie im Engagieren gewisser hervorragender Kräfte für die deutsche Saison auf große Schwierigkeiten stoße, da die deutschen Direktoren eine immer stärkere Abneigung dagegen verrieten, ihre besseren Künstler zu beurlauben. (Sehr gut!) Unter den bereits fest engagierten Sängern und Sängerinnen finden wir folgende Namen: Emmy Destinn, Frau Knüpfer-Egli, Hans Bechstein, Paul Franz, Heinrich Hensel, August Kies, Franz Kronen und van Rooy. Neben den deutschen Aufführungen werden neunzehn Opern — darunter fünf Puccini — in italienischer und sechs in französischer Sprache gesungen werden. Die zwei einzigen Novitäten sind Zandonais „Conchita" und Wolf-Ferraris „Gioielli della Madonna". Boitos „Mefistofele" wird neu einstudiert.

•

— Die Jahresversammlung des „Allg. Deutschen Musikvereins" findet, wie man uns schreibt, in Danzig vom 28. bis 31. Mai statt.

— *Friedrich Klose* hat ein neues Werk „Neros Festgesang" (nach einer Dichtung von Viktor Hugo) für gemischten Chor, Tenorsolo und großes Orchester vollendet, das im Herbst durch den Lehrergesangverein München unter Leitung des Hofkapellmeisters Röhr seine Uraufführung erleben soll.

— In Baden-Baden hat das IV. Symphoniekonzert des städtischen Orchesters ausschließlich russische Werke gebracht: Symphonie in g moll von *Julie Weißberg*, das Violinkonzert in a moll von *Glazunow* (A. Schlumberger), Rimsky-Korsakows Tonbild über die altrussische Sage „Sadko" und Glazunows „Festouvertüre" (op. 3). Der Pianist Leonid Kreutzer hatte die Leitung des Konzertes.

— In Schwerin i. M. soll am 3. und 4. Mai das erste Dänische Kammermusikfest abgehalten werden. Das Programm umfaßt eine Matinee, in der Dr. Foldix, Direktor des Konservatoriums in Rostock, einen als Einführung in die dänische Musik gedachten Vortrag halten wird. In den Konzerten werden Werke von *Malling, Bendix, Börresen, Lange-Müller* und *Nielsen* aufgeführt werden. Als Solisten werden u. a. Ellen Beck und Johann Stockmarr aus Kopenhagen, sowie Prof. B. Großkopf (Violine) und Cl. Meyer (Bratsche) aus Schwerin mitwirken.

— Das neue Oratorium von *Gabriel Pierné*, „St. Francois d'Assisi", wird in Deutschland durch den Augsburger Oratorienverein unter Leitung des Prof. Wilhelm Weber zur Uraufführung gelangen. Der Verein hatte auch Piernés „Kinderkreuzzug" in Deutschland zur Aufführung gebracht.

— In *Helmstedt* hat *L. Herfurth* mit dem Lehrergesangverein und starkem Damenchor „Quo vadis" von Nowowjeski erfolgreich aufgeführt. *St.*

— In Insterburg hat der *Oratorienverein* als Schluß der Konzertsaison 1911/1912 ein zweitägiges Bach-Fest veranstaltet. Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes wurde zum erstenmal aufgeführt. Der Oratorienverein hat der Anregung des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen folgend am zweiten Tag den frohgemuten, heiteren Bach in den Vordergrund gestellt. Programm: 3. Brandenburgisches Konzert, Klavierkonzert d moll, Arien und Lieder, Arietten aus der Bauernkantate, Kaffeekantate. Festdirigent war *Franz Notz.*

— Im Mozart-Orchester Oberleutensdorf ist Dr. Vinzenz Reifners „Frühling", symphonische Dichtung, unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— In *St. Gallen* haben zwei Jubiläums-Festaufführungen (Requiem von Berlioz) durch den Stadtsängerverein „Frohsinn" stattgefunden. Direktor *Müller* hat in den 25 Jahren seiner Dirigententätigkeit die nun 300 Sänger und Sängerinnen auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht. Der Chor verfügt über prächtiges und aufs beste geschultes Material. Das städtische Orchester, verstärkt durch Musiker aus Konstanz, Weingarten und Winterthur, führte seinen Part mit Glück durch. Buysson aus München hat uns mit seinem zarten Ton und den äußerst feinen Pianostellen entzückt. *-el.*

— Kammersängerin *Anna Schabbel-Zoder* (von der Dresdner Hofoper) hat eine große Orienttournee hinter sich. Wie man uns schreibt, war sie die erste deutsche Sängerin, die den Mut hatte, im Orient vor einem Publikum mit ganz anders gearteter Geschmacksrichtung deutsche Lieder zu singen. Zumal in Athen, Smyrna und Konstantinopel erregte sie mit Liedern von Brahms und Strauß den jubelnden Enthusiasmus des Publikums. Auch Wagner-Fragmente fanden stürmischen Beifall.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Vom Münchner Theaterleben.* Den deutschen Blätterwald durchrauschte die Nachricht, daß es an der Münchner Hofoper krisele und die Tage des Intendanten Exzellenz *v. Speidel* gezählt seien. Die Nachricht ist inzwischen dementiert worden, und außerdem hat das, nach dem Berliner Vorbilde offenbar jetzt übliche „Vertrauensvotum des gesamten künstlerischen Personals" gleichfalls das Licht der Oeffentlichkeit erblickt. Die Mitglieder des Regiekollegiums, die Solomitglieder des Schauspiels und der Oper, die Vertreter des Hoforchesters, des Hofopernchors, des Balletts und der technischen Leitung haben die Kundgebung unterzeichnet. Bezeichnenderweise heben all die Blätter, die für Exzellenz v. Speidel eintreten, seine Verdienste um das Schauspiel hervor und kennzeichnen ihn als einen Intendanten, der in vorurteilsloser Auffassung an den Stuttgarter Baron v. Putlitz gemahne. Daß aber die Oper heute in München nicht mehr eine führende Stellung hat, das ist wohl die verbreitete allgemeine Meinung. Und ein für Herrn v. Speidel warm eintretendes großes Münchner Blatt bestätigt das auch, indem es schreibt: „Daß das Münchner Hoftheater zurzeit mancherlei Wünsche noch unbefriedigt läßt, ist an dieser Stelle zu wiederholten Malen betont worden. Diese Wünsche und Bedenken beziehen sich freilich weit mehr auf die Hofoper als auf das Hofschauspiel." Wenn jedoch in München hartnäckig an dem Glauben festgehalten wird, daß Bruno Walter in Wien die beste in Betracht kommende Dirigentenkraft sei, und die Schuld, ihn nicht zu bekommen, keineswegs an dem Intendanten läge, so wird man außerhalb Münchens diese Meinung schwer verstehen.

— *Billige Volksvorstellungen in Stuttgart.* Die Königl. Hoftheater erhalten zur Vergrößerung ihres Betriebs von der Stadt zunächst bis zum Jahre 1914 einen jährlichen Zuschuß von 60 000 Mark. Die Bedingung für den Beitrag ist, daß sich die Hoftheaterintendanz verpflichtet, jährlich 35 Vorstellungen zum Einheitspreis von 50 Pfennig für den Platz zu veranstalten. — Dieser Schritt scheint uns von besonderer Bedeutung. Es gibt wohl keine Hofbühne, die sich bisher zu ähnlichen Bedingungen verpflichtet hätte. Daß die Stadt

Stuttgart auch mal in musikalischen Dingen etwas tut, ist gleichfalls erfreulich. Es war übrigens auch an der Zeit.

— *Berliner Tonkünstlerverein.* Der Berliner Tonkünstlerverein, der den Zweck hat, die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den von dem langjährigen Vorsitzenden Adolf Göttmann verfaßten Bericht über das 67. Vereinsjahr. In dem abgelaufenen Jahre haben 9 Vortragsabende, 1 außerordentlicher Vortragsabend, 3 musikwissenschaftliche und musikpädagogische Abende sowie 1 Schülervortragsabend stattgefunden. In 9 Vortragsabenden und 3 musikwissenschaftlichen Abenden kamen 93 Werke von 33 Komponisten und Komponistinnen unter Mitwirkung von 50 Künstlern und Künstlerinnen zur ersten Aufführung. — Seine über 14 000 Bände starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Im Laufe des Jahres fanden 5245 Ausleihungen statt. — Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung beginnt ebensolche segensreiche Früchte zu tragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse und Unterstützungs- und Darlehenskasse. — Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres 80 100 Mark. Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug 9 Ehrenmitglieder, 534 ordentliche Mitglieder und 44 außerordentliche Mitglieder, insgesamt 587 Mitglieder. (Adresse für Anfragende: Adolf Göttmann, Berlin W., Bülowstr. 85.)

— *Jubiläum.* Die *Londoner Philharmonische Gesellschaft* hat die Feier ihres hundertjährigen Bestehens durch eine Reihe Festkonzerte begangen. Die Gesellschaft wurde gebildet, um die Instrumental-, besonders aber die damalige „moderne" Orchestermusik zu fördern, gegen die sich in London eine andere machtvolle Vereinigung energisch sperrte. Unter den Gründern findet man folgende bekannte Namen: Clementi, Cramer, Novello, Salomon (für dessen Konzerte Haydn die „Londoner Symphonien" komponierte), Sir Smart und Viotti. Das Programm des ersten Konzerts enthielt die Komponisten Beethoven, Mozart, Haydn, Cherubini, Boccherini und Sacchini. Die Londoner Philharmonische Gesellschaft hat dem Genie Beethovens in England Eingang verschafft. Sie kaufte von ihm mehrere Ouvertüren, bestellte eine Symphonie und erhielt — die „Neunte"! Auch wurde er eingeladen, gegen ein Honorar von 300 Guineen nach London zu kommen und zwei neue Symphonien aufzuführen. Als er in den traurigsten Verhältnissen auf seinem Sterbebette lag, bekam er noch ein Ehrenhonorar von 100 Guineen. Unter den Dirigenten der Londoner Philharmoniker findet man Berlioz, Mendelssohn und Richard Wagner (Saison 1855). Fast alle namhaften Komponisten sind in den Programmen zu finden, und unter den Sternen des Virtuosenhimmels ist kaum einer, der nicht in einem Londoner Philharmoniekonzert geleuchtet hat.

— *Neubearbeitung der Kaiserlichen Volksliedersammlung.* Aus Berlin wird berichtet: Die sogenannte Kaiserliche Volksliedersammlung, die auf eine Anregung des Kaisers hin den deutschen Liederschatz für unsere Männerchöre bearbeitete und vereinigte, und die in den letzten Jahren so viel und eifrig benutzt worden ist, soll nunmehr auch weiteren musikalischen Kreisen über ihre ursprünglich engere Bestimmung hinaus zugänglich gemacht werden. In letzter Zeit sind Bearbeitungen des Kaiserlichen Liederschatzes für gemischte Chöre und für alle Arten von Schulen bereits in Angriff genommen worden. — In Stuttgart sind die Männerchöre trotz lebhafter „Ermunterung" durch die Presse bisher leider nicht zu bewegen gewesen, auch nur einen Chor aus dem Liederbuch zu singen!

— *Kirchenmusikalisches.* Das Kirchengesangsfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen im Jahre 1912 soll am 5. Mai, dem Sonntag Cantate, in *Armsheim* in Rheinhessen stattfinden, dessen neuhergestellte, altehrwürdige Kirche zu diesem Feste besonders einladet. Nach den auf der letzten Jahresversammlung geäußerten Wünschen darf darauf gerechnet werden, daß von den Bezirksvereinigungen der erwähnte Termin bei Anordnung ihrer Feste in Rücksicht gezogen wird. *N.-V.*

— *Von den Konservatorien.* Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. teilt uns mit: Der bekannte Pianist Herr *Willi Renner* ist für Klavierspiel und Herr Dr. *Adolf Stübing* für Theorie in das Lehrerkolleg der Anstalt eingetreten.

— *Vom deutschen Orgelbau.* Die neue Orgel der Michaeliskirche zu Zeitz, ein Werk von 3 Manualen und Pedal mit 47 klingenden Stimmen aus der Hoforgelbauanstalt *Wilhelm Rühlmann* in Zörbig ist durch Herrn *Gottfried Deeljen* aus Hamburg mit Werken von Bach und Reger eingeweiht worden.

— *Mozartiana.* In *Salzburg* hat unter dem Präsidium Sr. Exzellenz Dr. Stibral der 31. Mozart-Tag stattgefunden, der den einstimmig angenommenen Beschluß ergab, nunmehr, nachdem der Mozart-Haus-Baufonds die Höhe von 400 000 K erreicht hat, ungesäumt mit dem Bau des Mozart-Hauses (dessen Grundstein bekanntlich bereits vor zwei Jahren gelegt wurde) zu beginnen und die Ausschreibung für den Bau sofort zu veröffentlichen.

Personalnachrichten.

— In den *Leipziger* Stadttheatern ist großer Abschied gefeiert worden. Die Direktionszeit des Herrn *Robert Volkner* wurde im Rahmen der letzten Bühnen-Aufführungen (im Alten Theater „Glaube und Heimat", im Neuen Theater „Die Meistersinger") beschlossen. Ansprachen wurden gehalten, Danksagungen ausgetauscht, ehrende Geschenke überreicht, und das Publikum nahm mit Begeisterung an dem feierlichen Akt teil. Die Theater stehen von nun ab unter der Intendanz des Herrn *Martersteig.*

— *Auszeichnungen.* Die rühmlich bekannte Konzertsängerin Frau *Gertrud Fischer-Maretzki* ist vom Herzog von Sachsen-Meiningen zur herzogl. Kammersängerin ernannt worden.

— Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Max Schillings* in Stuttgart ist zum Mitglied der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst für Württemberg, Baden und Hessen ernannt worden.

— *Max Kaempfert*, dem Kapellmeister der Palmengartengesellschaft in Frankfurt a. M., ist der Titel Königl. Musikdirektor verliehen worden.

— *Oskar Fried*, der bisherige Dirigent der „Gesellschaft der Musikfreunde" in *Berlin*, tritt mit Ende dieser Saison von seiner Stellung zurück. Der Vorstand der Gesellschaft hat bereits Unterhandlungen mit Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* angeknüpft, die dem Abschlusse nahe sind.

— *Stefanie Preismann*, die hochdramatische Sängerin der Oper in Halle a. S., ist an das Hoftheater in Kassel engagiert worden. Ihre Nachfolgerin in Halle wird Susanna Stolz vom Posener Stadttheater.

— *Werner Funck*, das frühere Mitglied des Berliner Königl. Schauspielhauses, ist als Heldentenor an das Königl. Opernhaus engagiert worden. Sein Lehrer ist Dr. Alfieri.

— Am 16. März waren 40 Jahre vergangen seit dem Tage, an dem Generalmusikdirektor *Ernst v. Schuch* zum erstenmal am Dirigentenpult der Königl. Hofoper in Dresden stand und als Gastdirigent die Königl. musikalische Kapelle dirigierte. Am 16. März 1872 fand unter der musikalischen Leitung des Herrn v. Schuch ein Gastspiel der italienischen Operngesellschaft mit Madame Desirée Artot im Königl. Opernhause statt. Der Direktor der Operngesellschaft war Herr B. Pollini, der spätere bekannte Operndirektor. Aufgeführt wurden die komische Oper „Don Pasquale" von Donizetti und das Terzett aus der Oper „Tell" von Rossini. Nach diesem Gastdirigieren wurde Herr v. Schuch am 1. August 1872 als Kapellmeister für die Königl. Hofoper verpflichtet. Da die 40. Wiederkehr dieses Tages in die Ferien fällt, so soll das Jubiläum des Herrn v. Schuch beim Beginn der neuen Spielzeit, nachdem der Umbau des Opernhauses beendet sein wird, gefeiert werden. Als Tage sind der 21. und 22. September in Aussicht genommen.

— Als Nachfolger von Kapellmeister Eduard Mörike, der einem Rufe an die neue Charlottenburger Oper folgt, ist für das Stadttheater in Halle a. S. Kapellmeister *Karl Ohnesorg* aus Breslau verpflichtet worden. *Kl.*

— Ein eigenartiges Jubiläum hat Prof. *Bruno Hoyer*, der erste Waldhornbläser des Münchner Hoforchesters, begangen. Er blies nämlich in der „Siegfried"-Aufführung am 28. März zum 100. Male jene Hornstelle, die als Siegfrieds „Waldweise" bekannt ist. Nicht leicht wird der Künstler in der Wiedergabe dieser Passagen von einem anderen übertroffen werden. 100 „Siegfried"-Aufführungen! Das geht in die große Zeit der Münchner Oper zurück, da noch Heinrich und Therese Vogl, Gura, Reichmann und Kindermann auf der Bühne standen. Tempi passati! Dem Künstler aber wünschen wir, daß ihm noch viele Jahre Wirkens beschieden sein möchten. *L. R.*

— In München ist am 30. März im Alter von 79 Jahren die bekannte Liszt-Schriftstellerin und Pianistin *Lina Ramann* gestorben. (Wir werden der Künstlerin noch besonders gedenken. Red.)

— In *Königsberg* ist der Königl. Musikdirektor Prof. *Robert Schwalm*, 67 Jahre alt, gestorben. Ein geborener Erfurter, verkehrte er in der Jugendzeit viel bei Liszt, wurde dann am Leipziger Konservatorium vorgebildet und wirkte seit 1875 als Dirigent des Königsberger Sängervereins. Als Komponist hat er sich durch viele ernste Tondichtungen („Hochzeit zu Kana", „Jüngling zu Nain", „Gotenzug", „Frauenlob" usw.) sowie Scherzlieder („Gretula") einen geachteten Namen erworben.

— Bei einer Gesangprobe im Frankfurter Dom ist der Musikdirektor und Dirigent des Domchors, *Georg Hübner*, in dem Augenblick von einem Schlaganfall betroffen worden, als er ein Lied dirigierte. Er war auf der Stelle tot und ist nur 30 Jahre alt geworden.

— In Leipzig ist, 62 Jahre alt, der Komponist und städtische Musikdirektor a. D. *Hermann Necke* gestorben. Necke wurde am 8. November 1850 zu Wiehe in Thüringen geboren und ist durch zahlreiche Kompositionen, Ouvertüren, Chöre, Lieder, Klavierstücke bekannt geworden. Bis 1910 war er städtischer Musikdirektor in Düren gewesen.

Besprechungen und Anzeigen

Neue Werke für Harmonium.

Duo für Klavier und Harmonium.

Bizet: „Carmen-Fantasie" von *F. Manns*. 4 M. (Hug.) Das lange, die schönsten Motive verarbeitende Stück eignet sich zur Konzertaufführung; es bringt die natürlichen Vorzüge beider Instrumente in glücklichster Weise zur Geltung, klingt polyphon und reich und überschreitet doch im Klavier kaum die mittlere Schwierigkeitsstufe, während die Harmoniumstimme sogar ganz leicht gehalten ist. Sie ist mit Registerangabe versehen und von getragener Bewegung und Trägerin der Melodie. Die Gesamtwirkung ist von beglückendem Wohlklang.

Harmonium allein.

P. Hassenstein: Poesien am Harmonium, mit übergelegtem Text, für eine mittlere Singstimme mit Begleitung (auch für Harmonium allein). 1.80 M. (Verlag Hug.) Die stimmungsvollen, leicht eingänglichen, hie und da etwas schmachtenden Melodien in schlichtem vierstimmigem Satz wollen der häuslichen Musikübung und Erbauung dienen. Die zarten Texte sind teils weltlich, teils religiös gefärbt.

Harmonium-Album III (Eckardt). Verlag von Hoffmann, Dresden. (m.) Mit Vergnügen zeigen wir diese billige und leicht ausführbare, wohlgesetzte Sammlung in handlichem, kleinem Format an, die vorwiegend moderne Präludien und kleine Stimmungsbilder von Eckardt, Henle, Kistler, E. Kraus, Seeger enthält. Die Stücke tragen meist ein persönliches Gepräge, wahren den gebundenen Stil, wie ihn das Instrument verlangt, ohne jedoch trocken oder langweilig zu werden. Von älteren Kompositionen finden wir Bachs IX. Fuge, einen herrlichen Choral, von Mendelssohn das Thema der „Variations sérieuses" und das Präludium op. 37, II in G. Die meisten der kurzen Stücke eignen sich zur Verwendung beim Gottesdienst.

J. Jongen: 3 pièces pour harmonium. (l.—m.) 1. prière du matin, 2. Angélus, 3. prière du soir. 1.60 M. (Verlag Junne.) Orgelmäßig erfundene, modern harmonisierte, stimmungerweckende, eigenartige Stücke von Lisztischer Innigkeit der religiösen Empfindung.

Koeppens Normalharmoniumliteratur, mit einheitlichen, eingedruckten Registerangaben.

1. Originale.

K. Kämpf, op. 15: *Elegie.* 1 M. (l.—m.) Ein warm empfundenes, aus einem Hauptmotiv sich aufbauendes, aber doch abwechslungsreiches Stück, leicht verständlich und wirkungsvoll.

Kämpf, op. 18: 4 Stücke: 1. *„Albumblatt"*, 1 M. (l.—m.), hübsch, mit oft gewagten Ausweichungen und hinaufgeführten Septimen. 2. *„Pietà"*, 1 M. (m.), gehaltvoll, von Herzen kommend, eignet sich auch für Orgel. 3. *„Querfeldein"*, 1.20 M. (m.—s.). Es werden zwei Orgelpunkte wirkungsvoll verwendet (mit Feststecken der Töne gehalten, wenn kein besonderes Register, Prolongement, für diesen Zweck vorhanden ist). Darüber baut sich ein fröhlich dahinjagender Diskant auf. Das Stück unterscheidet sich inhaltlich sehr von dem herkömmlichen würdigen Gebaren der Harmoniumkompositionen, es ist „mal was anderes". Aehnlich No. 4: *„Marsch der Bleisoldaten.* 1.20 M. (m.) Das erste Thema ist das beste, die ff.-Motive sind originell, aber problematisch. Der Autor nutzt wie beim vorbesprochenen Stück alle Lagen des Instruments aus.

H. Noa: Impromptu. 1.20 M. (m.) Anfangs einfach, dann aber gesucht; mit seinen fortwährenden Ausweichungen und Vorhalten spiegelt es die Unruhe des heutigen Menschen wider.

A. Bird: 3 Skizzen. (m.) Verglichen mit den seitherigen Stücken, erscheinen diese Skizzen dem Titel entsprechend farbloser, unpersönlicher, mehr an Verstand und Technik sich wendend. Ihr Wert beruht weniger auf Stimmungsgehalt als auf formal figurativer, motivischer Arbeit. Die Lage ist oft ungut tief und ist auf einem gewöhnlichen Harmonium um eine Oktave nach oben zu transponieren.

2. Bearbeitungen.

Bach: IX. Fuge aus dem 2. Band des „Wohltemperierten Klaviers". 1 M. E dur. (m.) Von Opel eingerichtet. Auch für die Orgel passend. Derselbe Bearbeiter hat auch *Chopins viertes*, wie aus Seufzern gewobenes *Prélude* den Freunden des Harmoniums zugänglich gemacht. (l.—m.) 1 M.

Hassenstein: Zwei Bearbeitungen aus C. M. v. Webers Opern. à 1 M. (m.) 1. Kavatine aus „Freischütz", 2. Meermädchenlied aus „Oberon". Gut und mit erfahrener Hand gesetzt. Der Preis dieser einzelnen Bearbeitungen erscheint uns zu hoch. Ein musikalischer und erfahrener Harmoniumspieler kann sich diese einfachen Sachen selbst arrangieren.

* * *

Neue Klavierstücke zu 2 Händen.

E. Unger, op. 10: *„Im Reich der Lüfte"*, Marsch. (m.—s.) 1 M. (Verlag Fritzsche.) Ein schneidiger, nicht unfeiner Marsch, erfordert Gewandtheit der Linken im Springen und der Rechten im Oktavenspiel.

Honigberger, op. 1: 13 *Stimmungsbilder aus Siebenbürgen.* 3 M. (Selbstverlag, Kronstadt.) Ein vielversprechendes op. 1, phantasievoll, poetisch erregt, abwechslungsreich in Stimmungen und Spielarten. Viel Idyllisches, volkstümlich Unbesorgtes, Glockenklänge, Tanz, Sehnsucht und Naturschwärmerei, aber manches noch ungeschickt, formlos, ungefeilt oder eigenwillig (naturalistisch). Am schönsten sind No. 2: „Abend im Gebirge", 3. „Feeleins Klage", 6. „Abendmusik", 7. „Kinderfest", 10. „Sommerabend".

Campa: Menuett (m.) Junne. 1.50 Fr. Tüchtig, aber rhythmisch gleichförmig.

Hänsel, op. 9: *Waldmärchen,* No. 2: *Fest der Waldmännchen.* 1.50 M. (In Kommission bei Hofmeister.) Hübsche Gedanken in moderner Aufmachung. Oft weiß man nicht, ob etwas poetische Lizenz oder Mangel an Logik ist.

N. v. Wilm, op. 237: 12 *kleine Charakterstücke, Lieder und Tänze.* (l.—m.) 2 M. (Schondorfs Verlag, Braunschweig.) Gefällig, formvollendet und gut gesetzt, nicht ohne Gehalt, aber ohne persönliche Note, wie fast alle Stücke des überproduktiven, nun in die Gefilde der Seligen abberufenen Autors. Zu instruktiven Zwecken geeignet.

Fr. Dannehl, op. 4: 11 *Walzer.* 3 M. n. (Becher, Edit.) Die Jensenschen Ländler und die Brahmsschen Walzer haben wohl als Vorbild für diese feinsinnigen, vornehmen, ideal gerichteten, leicht romantisch gefärbten, aber oft abstrakt, gelehrt und blutleer anmutenden Tänze im Dreivierteltakt gedient.

G. Arnold: Elegie für Orchester (Klavierbearbeitung). Breitkopf & Härtel. 2 M. (m.) Das Stück tritt mit großem Applomb auf; die besten Gedanken sind aber die von Wagner eingegebenen, die eigenen des Komponisten sind nicht überzeugend, trotz äußerem Pomp und großen Aspirationen.

H. Blattmacher: Trauermarsch (für großes Orchester), für Klavier bearbeitet vom Komponisten. 1.80 M. (Selbstverlag, Stuttgart.) Tief empfunden, pianistisch äußerst wirkungsvoll, das erste Thema plastisch und knapp, das zweite, milde Tröstung bringend, ist in der Form weit ausgesponnen und gewaltig gesteigert, in der Diktion jedoch durchbricht es das Herkommen nicht. *C. Kn.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 14 bringt den Schluß der von Professor *Heinrich Schwartz* vortrefflich bearbeiteten Suite L'Arlesienne von *Bizet*, mit der wir unseren Klavierspielern eine besondere Freude gemacht zu haben hoffen. Als Einleitung steht ein Klavierstückchen „Lied ohne Worte" von *Joseph Haas*, dessen kompositorische Erfolge sich in stetig aufsteigender Linie bewegen. Ein Kompositionsabend von Haas im Stuttgarter Konservatorium hat das erst kürzlich wieder bewiesen. *Paul Zilchers* „Tanzweise" ist für die Freunde leicht zu spielender Unterhaltungsmusik berechnet.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. April, Ausgabe dieses Heftes am 18. April, des nächsten Heftes am 2. Mai.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Flageolett. Wenden Sie sich an den Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig, der auch die Köhlersche Schule herausgegeben hat.

C. F. P. Wie oft sollen wir nun noch sagen, daß wir nicht brieflich solche Fragen beantworten. In keiner der hervorragenden Ausgaben findet sich eine Metronombezeichnung. Liegt das Tempo Ihnen nicht im Gefühl?

L. M. Oscar Bie: Das Klavier und seine Meister. Ist aber nicht billig. Es werden doch immer wieder die gleichen Fragen gestellt. Wenden Sie sich an den Verlag von Carl Merseburger in Leipzig, mit genauer Angabe Ihrer Wünsche. — Welchen Verlegerwert? Das läßt sich nicht verallgemeinern. Bieten Sie mal Kompositionen an. Sie werden Ihre blauen Wunder erleben. Der Markt ist so überschwemmt, daß unbekannte Komponisten überhaupt kaum etwas gedruckt bekommen, wenn sie nicht die Kosten bezahlen. Welche Unkenntnis der Verhältnisse!

Baron L. Die Frage war noch nicht entschieden. In Danzig vom 28.—31. Mai findet die Tagung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in diesem Jahre statt.

R. P. Alle in Deutschland und Oesterreich erscheinenden Musik-Zeitschriften können wir Ihnen hier nicht nennen; es sind zu viel. Im Musikerkalender von Max Hesse (Leipzig) — wir empfehlen die Kalender dringend — füllt die Aufzählung über vier eng gedruckte Seiten.

A. H. Wir verweisen wegen Ihrer Kapellmeisterkarriere auf die Briefkastennotiz im vorigen Hefte. Wir warnen dringend!

Kapellmeister L. Gern prüfen wir Ihre Stücke. Aber nur unter der Bedingung, daß Sie uns nicht drängen. Sonst fordern Sie die Manuskripte lieber wieder zurück.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 4. April.)

Jos. Bib—r; Gr. Wir bedauern, für Ihre Stücke keine Verwendung zu haben.

Osw. Kr—eh; —itz. Die Melodien und Rhythmen Ihrer Walzer wirken sehr gefällig. Die bekannten Wiener Klänge sind mit Glück und Geschick nachgeahmt.

Wien. Die Eigentümlichkeiten des Männerchorsatzes scheinen Ihnen völlig fremd zu sein. Ihr nicht übel vertontes Lied „O Wald" könnte nur von einem gemischten Chor gesungen werden.

H. H—berg, Br. Den ersten Walzer führen Sie mit harmonischen Problemen ein, zu deren Lösung Ihre dermaligen Kenntnisse noch nicht hinreichen. Ihre Feder sollte sich an die einfachen Formen des darüber gesetzten Beispiels halten. Daß Sie eines höheren Flugs fähig wären, das verbirgt sich nicht. Sie sollten sich in Theorie unterweisen lassen.

W. H. O. Ihre gemütvollen Tonsätze verdienen als gute dilettantische Leistungen Beachtung. Bei chromatischen Wendungen fühlen Sie sich noch nicht sicher in der Orthographie.

Ed. Kl., P—wald. Ihrem Terzett möchte man eine etwas reichere Ausstattung wünschen; die verwendeten Mittel sind doch

fast zu bescheiden. Einige verbessernde Vermerke bitten wir zu beachten.

K. R., T—dorf. Auf einen Versuch, sich mit einer der Musikgrößen in W. ins Benehmen zu setzen, sollten Sie es doch ankommen lassen. Ihre musikalische Lyrik, die sich so trefflich mit dem Wort verbindet, ist nicht alltäglicher Art. Es wäre zunächst in einem Vortragsabend die Aufmerksamkeit der Kenner auf Ihre Muse zu lenken, bevor Sie die Manuskripte in Druck geben.

A. M—er, N—lingen. Die fleißig und selbständig gearbeiteten Stücke berühren sehr sympathisch. Flachheiten sind vermieden, die Ausführung bereitet keinerlei Schwierigkeiten. Manches dürfte vertiefter sein, was man aber den sonstigen Vorzügen gegenüber gern entschuldigt. Warum gleich so viel auf einmal?

E— M—. Nun mit Lust und Liebe aus den blinkenden Pokalen des Frühlings schlürfen, so wird sich Süßes mit Herbem vermischen und Herz und Sinn auf den Ton gestimmt werden, von dem Sie glauben, daß er Ihnen noch fehle. Gruß!
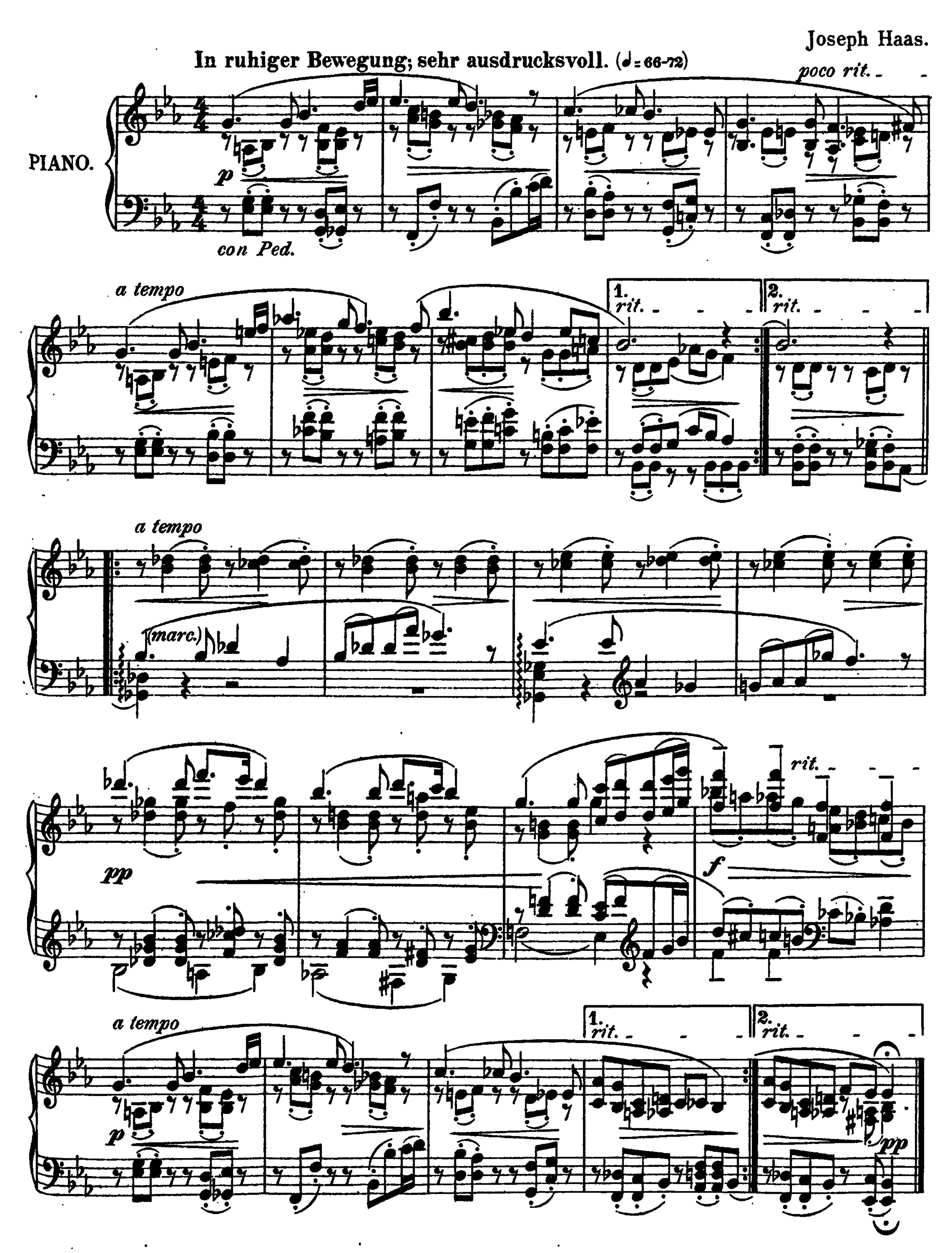
Dur und Moll

— *Welche Stücke eignen sich zu Libretti?* Wir lesen in Tageszeitungen: In einer Theaterplauderei des „Fremdenblattes“ wird erzählt, daß *Gerhard Hauptmann* dem ihm befreundeten *Eugen d'Albert* ein Opernlibretto zugesagt habe, und im Anschluß daran wird eine Klage des Komponisten wiedergegeben, dem von der großen Schar deutscher Dichter immer nur „abgetakelte“ Stücke als Libretti zugeschickt werden. „Was man als Stück nicht geben kann, das bringt man als Libretto an, das scheint“, meinte d'Albert, „ein Grundsatz zu sein, den sich viele deutsche Literaten angeeignet haben. Die Herren vergessen aber nur eines: Nicht was für die Bühne zu schwach ist, bedarf der Musik, die angeblich die Wirkung des Ganzen heben soll, sondern — im Gegenteil: was für die Bühne zu stark ist, das bedarf der Musik, um erst recht zu wirken, um durch deren geheimnisvolle Kraft ästhetisch gemildert, um „gedeckt“ zu werden. Stellen Sie sich „Tiefland“ auf einer deutschen Bühne als Drama gespielt vor! Würden die Leute die Szene ertragen, da der Bösewicht auf der Bühne erwürgt wird? Das Publikum würde sich ob solcher Brutalität empören. Und sehen Sie: In der musikdramatischen Darstellung, so naturalistisch auch oft deren Intentionen gewesen sein mögen, hat diese Szene aller Orten tief gewirkt und gepackt.“
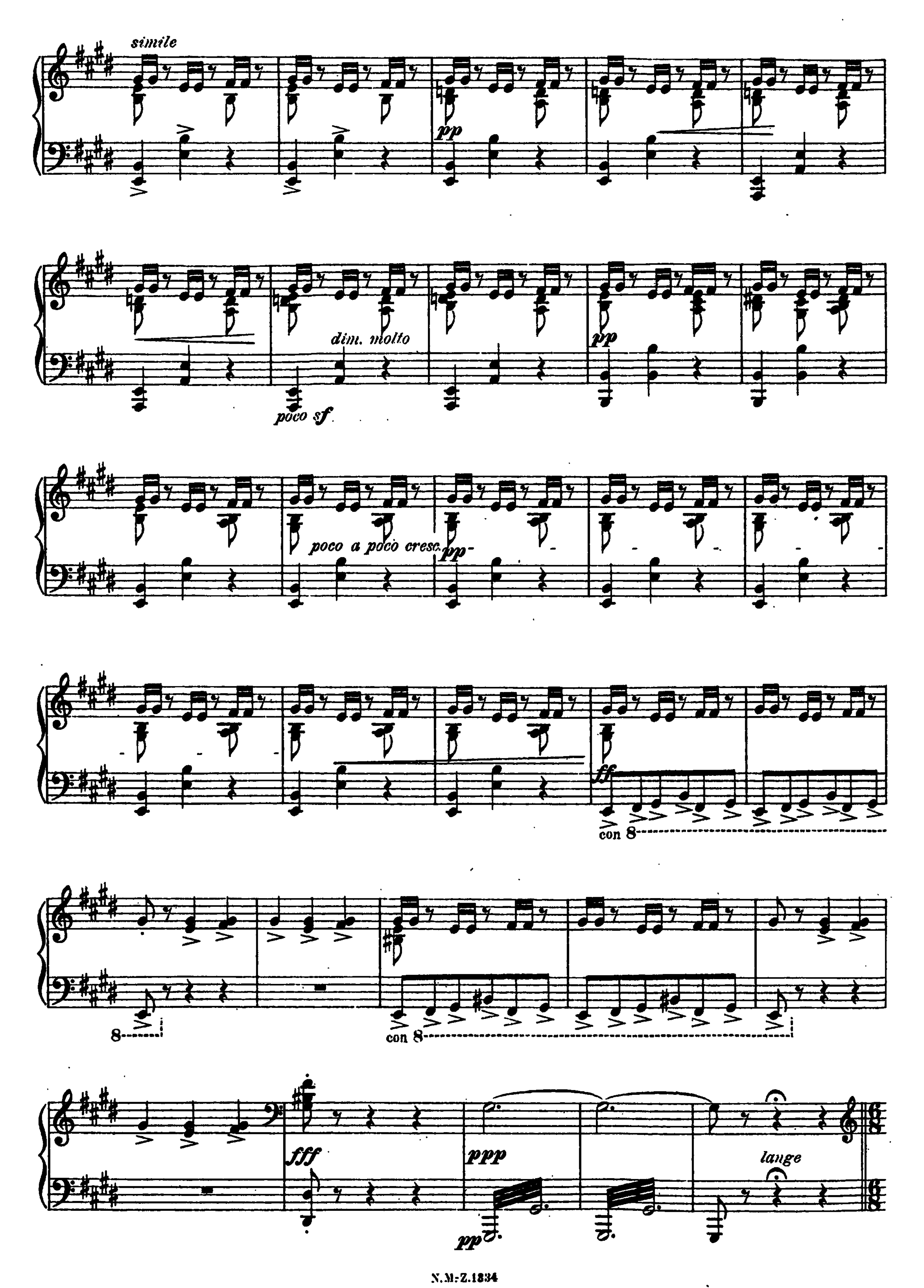
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

LIED OHNE WORTE.
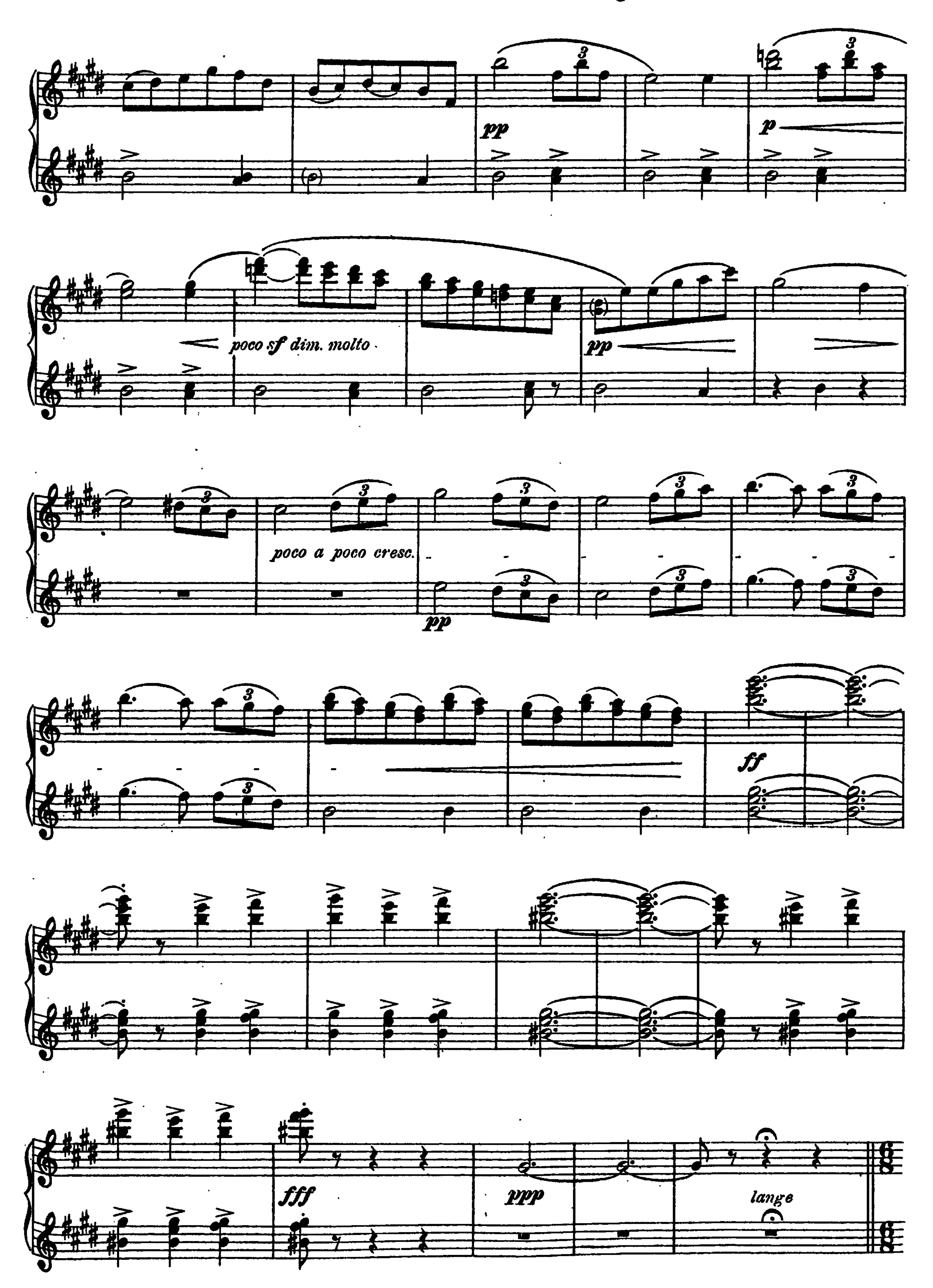
Joseph Haas.
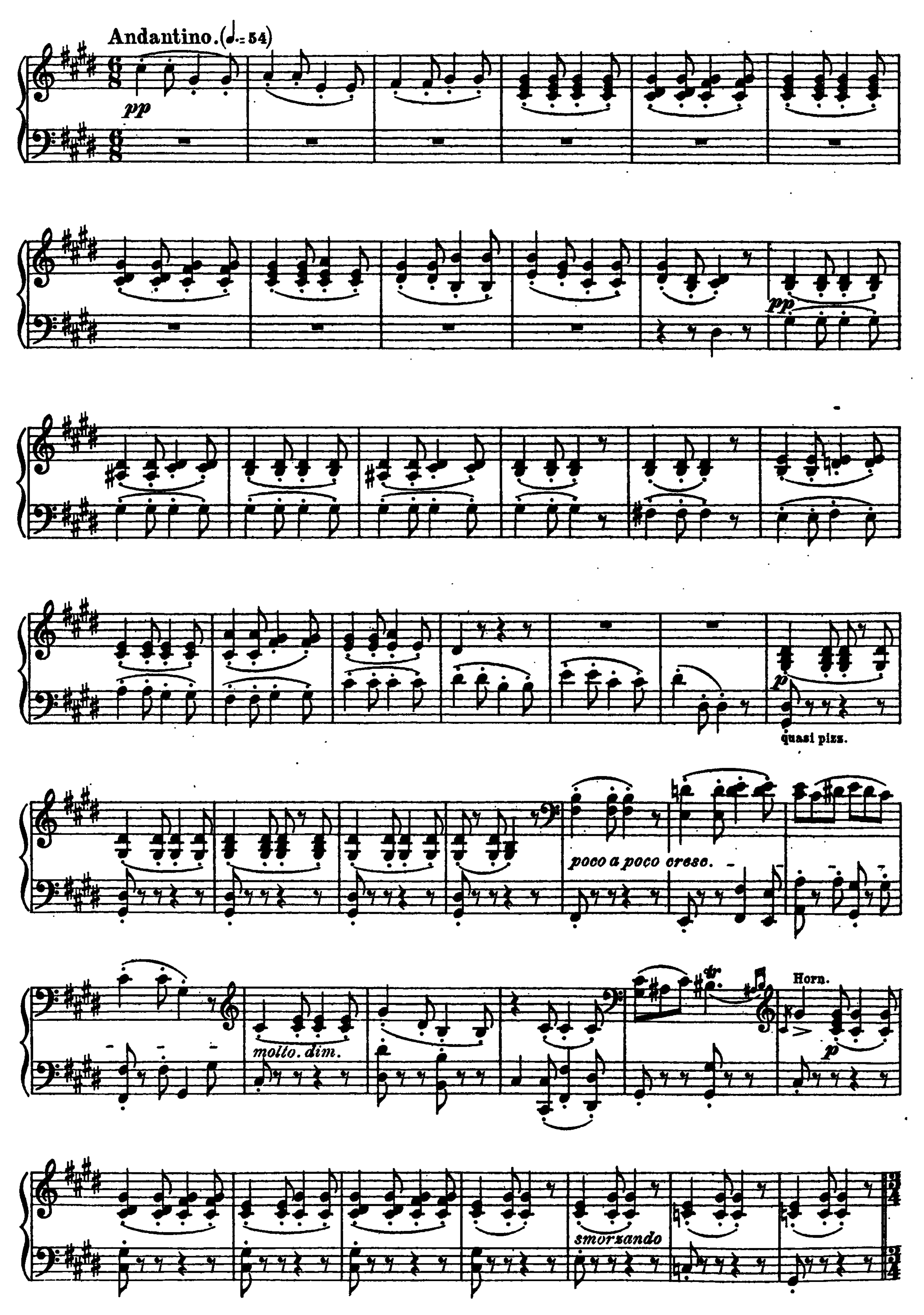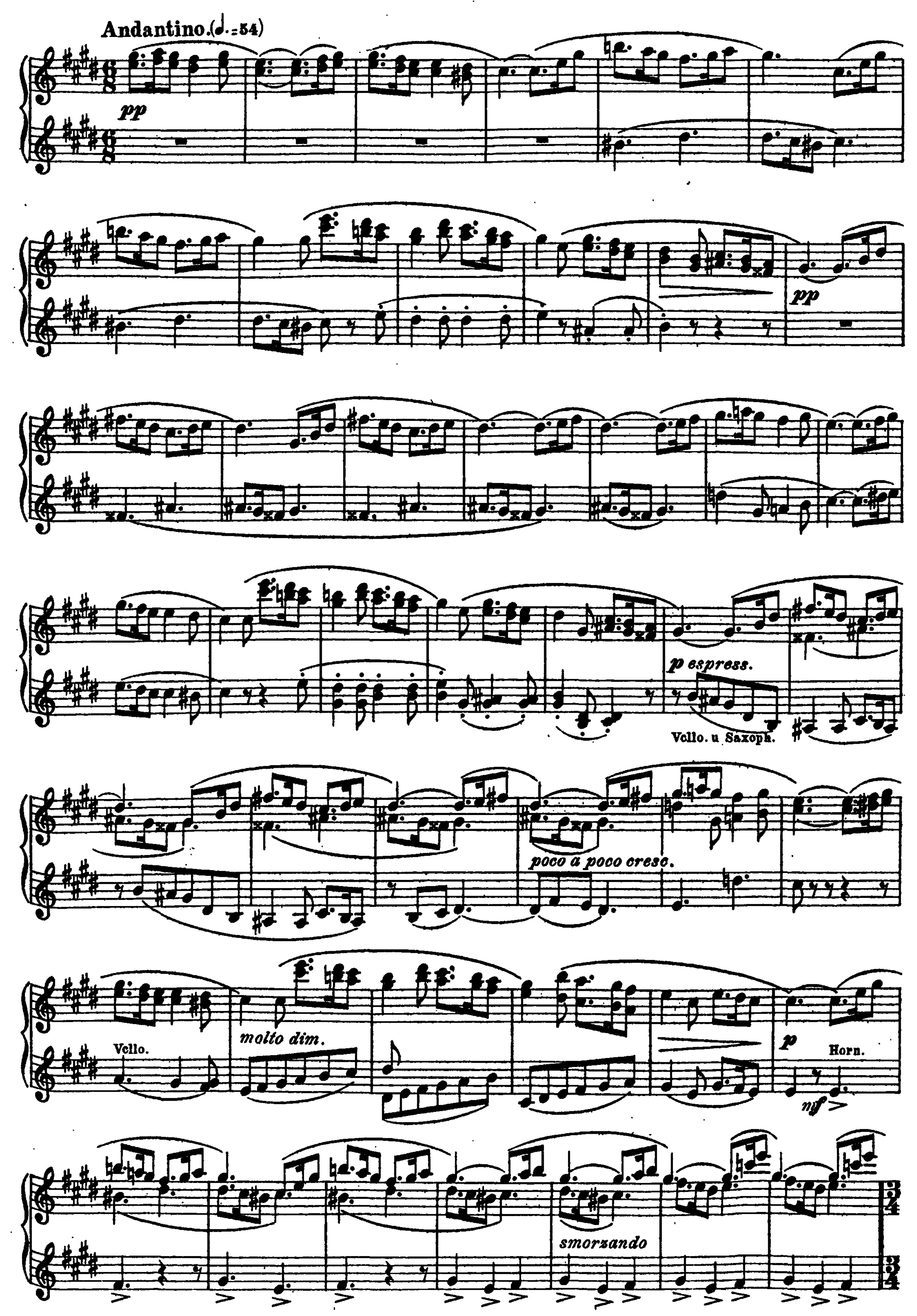


L' ARLÉSIENNE. IV. Folge.
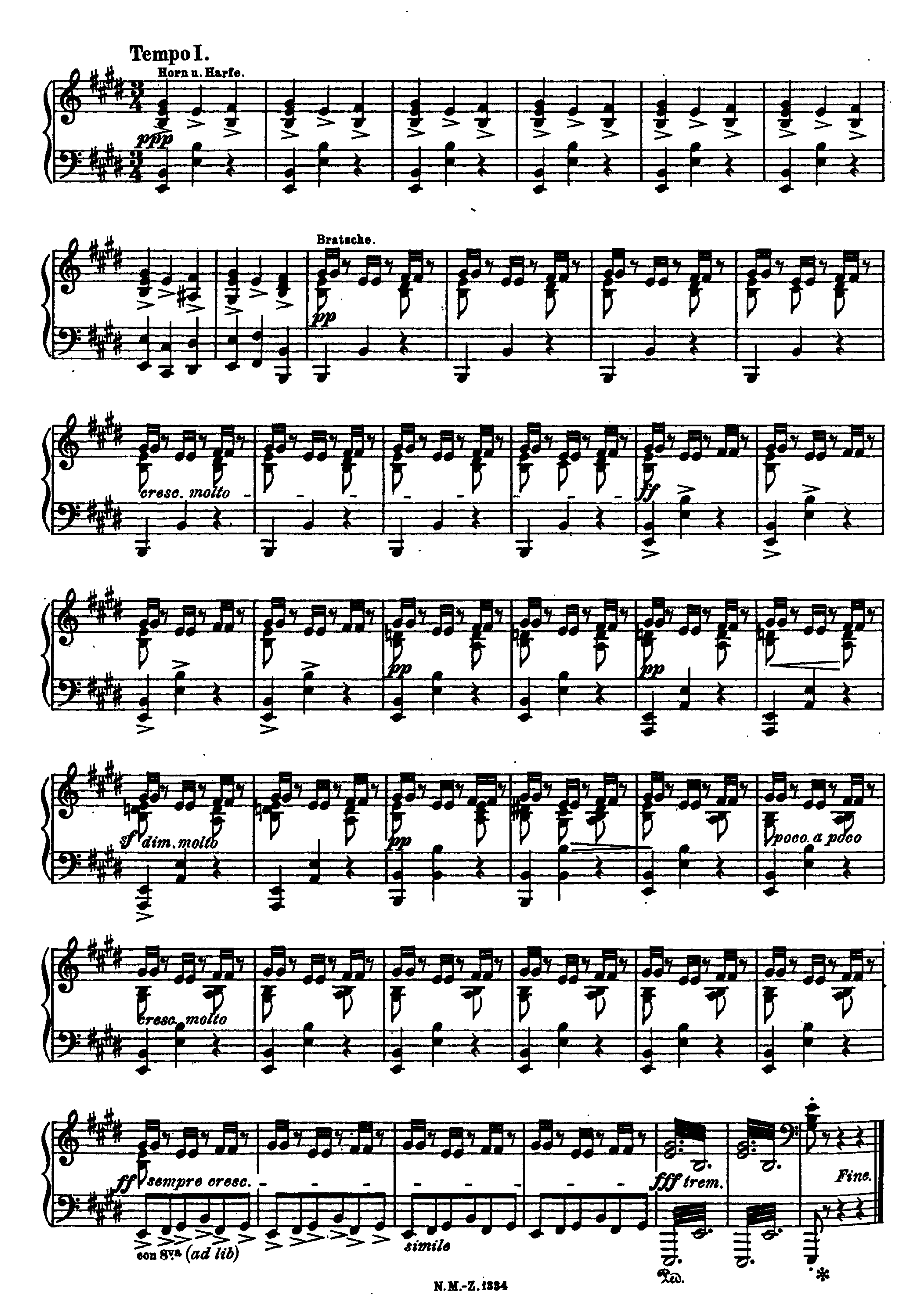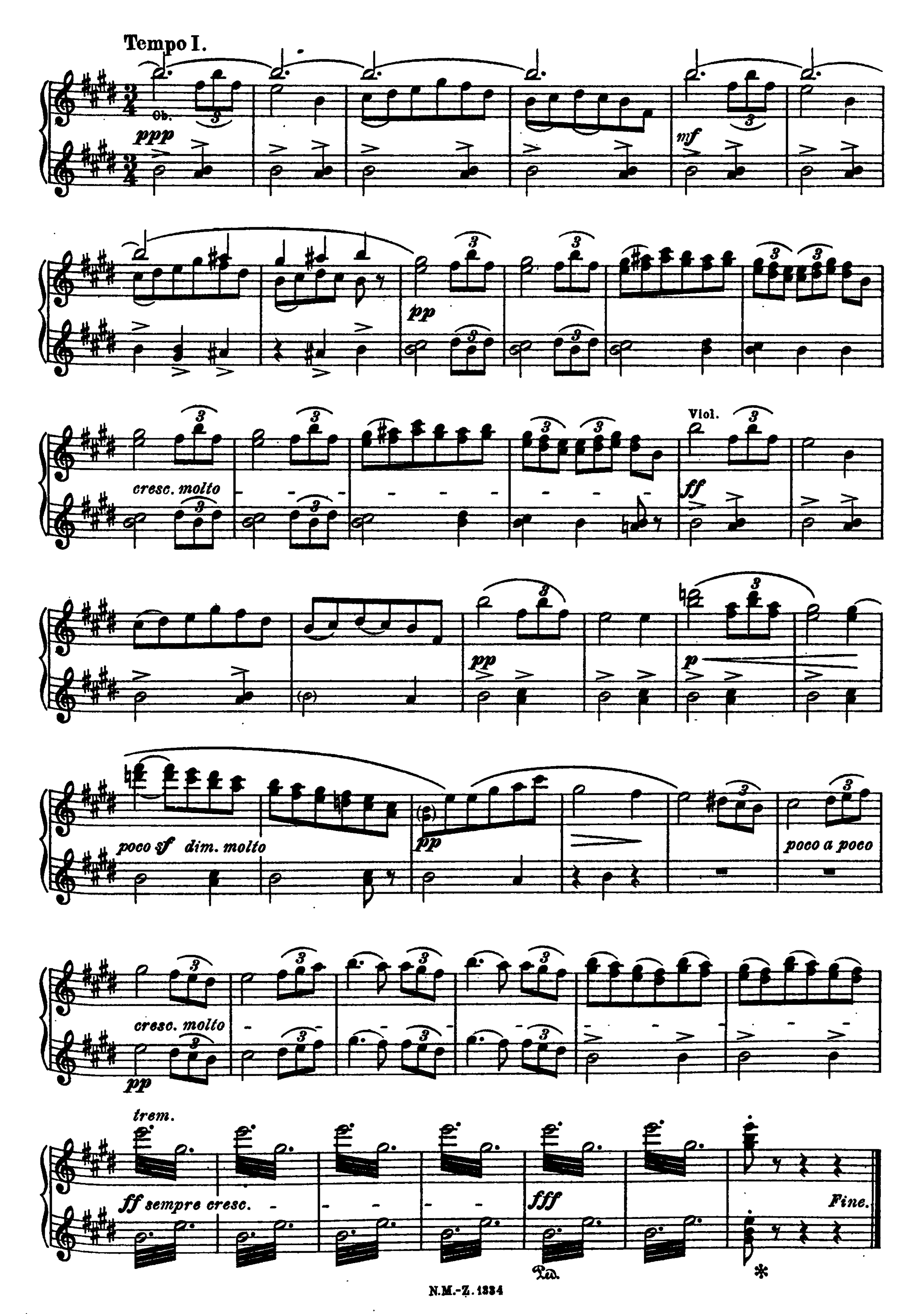


L'ARLÉSIENNE. IV. Folge.




Andantino. (♩. = 54)
pp
pp
p
quasi pizz.
poco a poco cresc.
molto. dim.
Horn.
p
smorzando
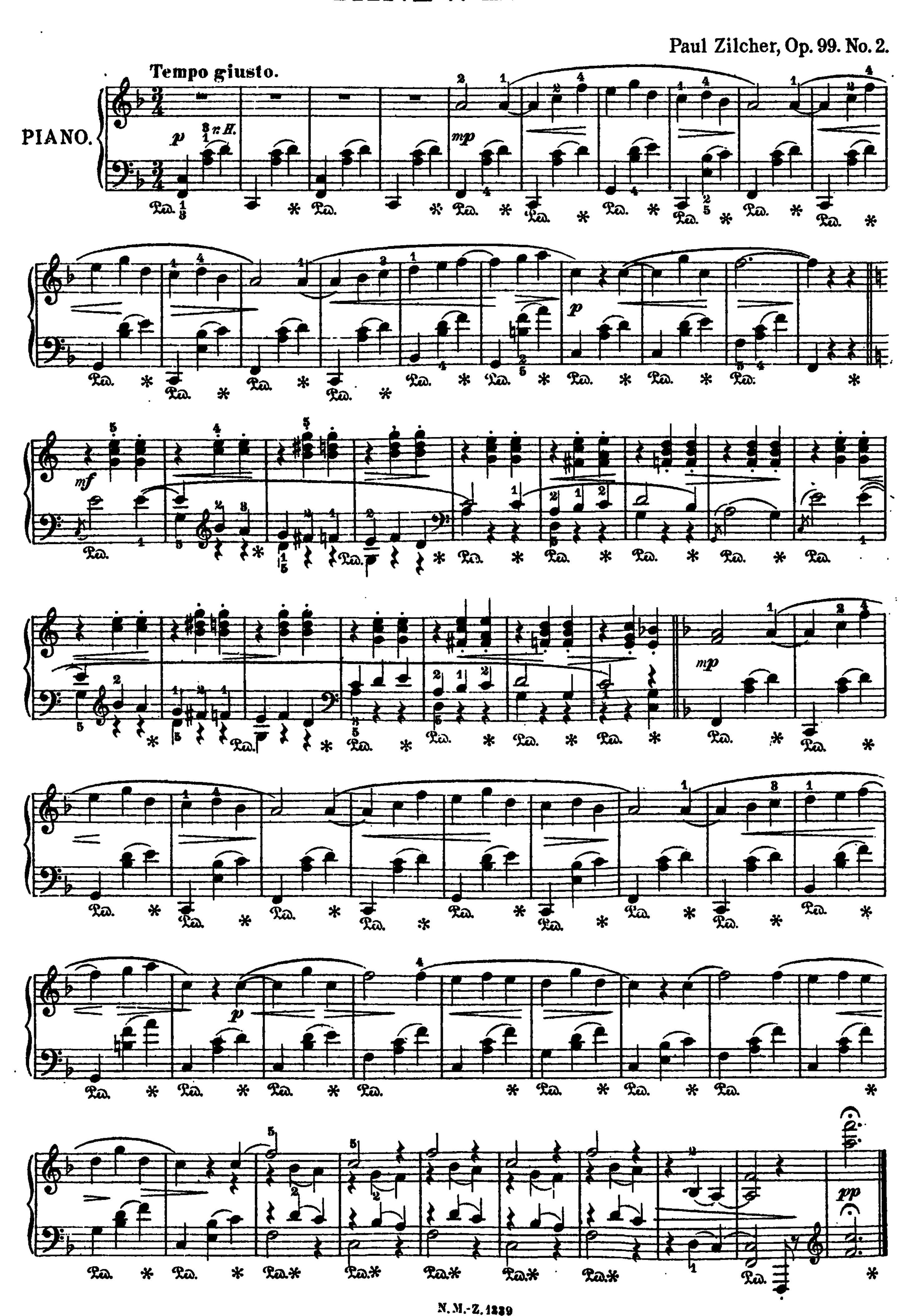

Andantino (♩. = 54)
pp
pp
p espress.
Vcllo. u Saxoph.
poco a poco cresc.
Vcllo.
molto dim.
p
Horn.
mf
smorzando


Tempo I.
Horn u. Harfe.
ppp
Bratsche.
pp
cresc. molto
ff
pp
pp
sf dim. molto
pp
poco a poco
cresc. molto
ff sempre cresc.
fff trem.
Fine.
con 8va (ad lib)
simile


Tempo I.
Ob.
ppp
mf
pp
cresc. molto
Viol.
ff
pp
p
poco sf
dim. molto
pp
poco a poco
cresc. molto
pp
trem.
ff sempre cresc.
fff
Fine.

TANZWEISE.
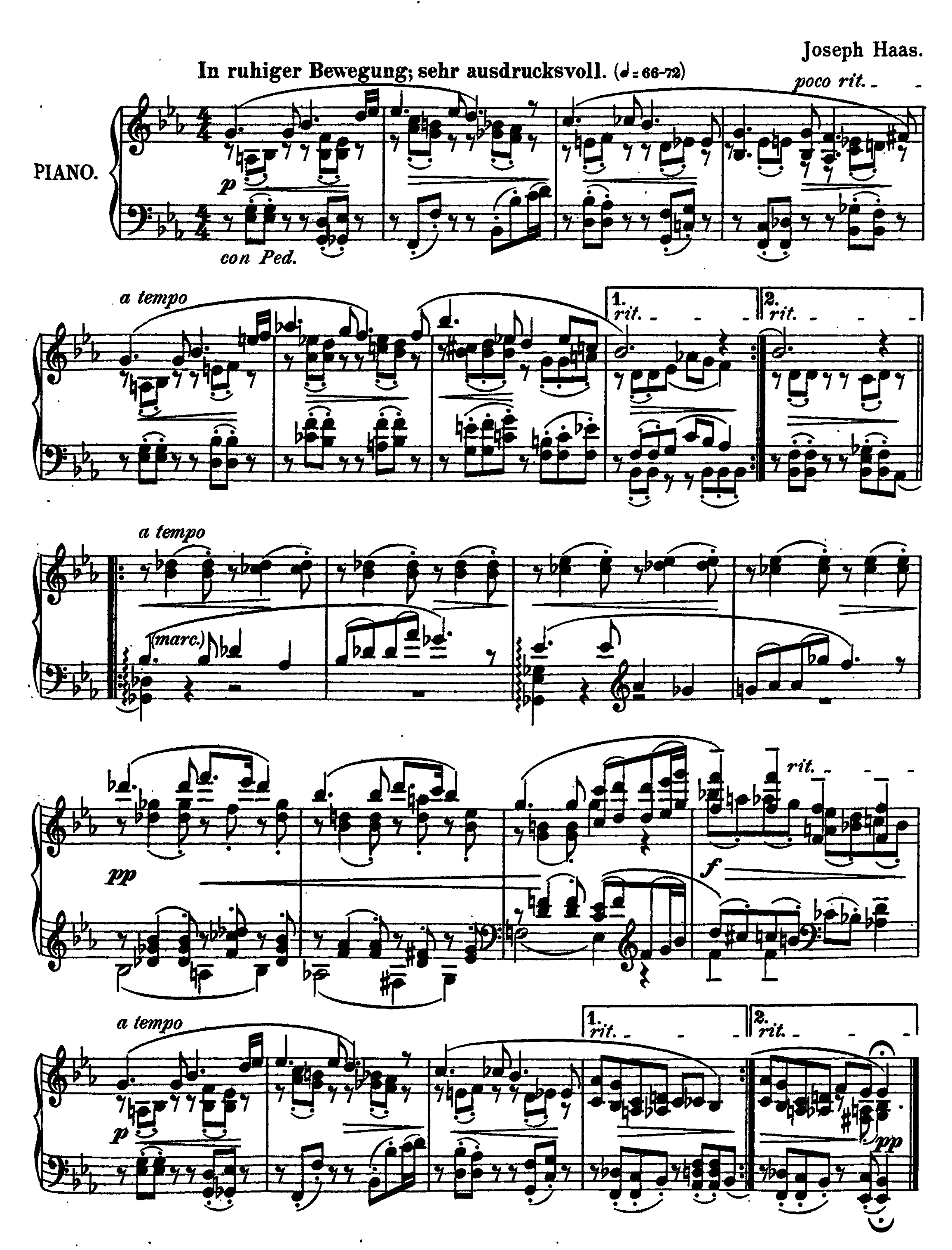
Paul Zilcher, Op. 99. No. 2.
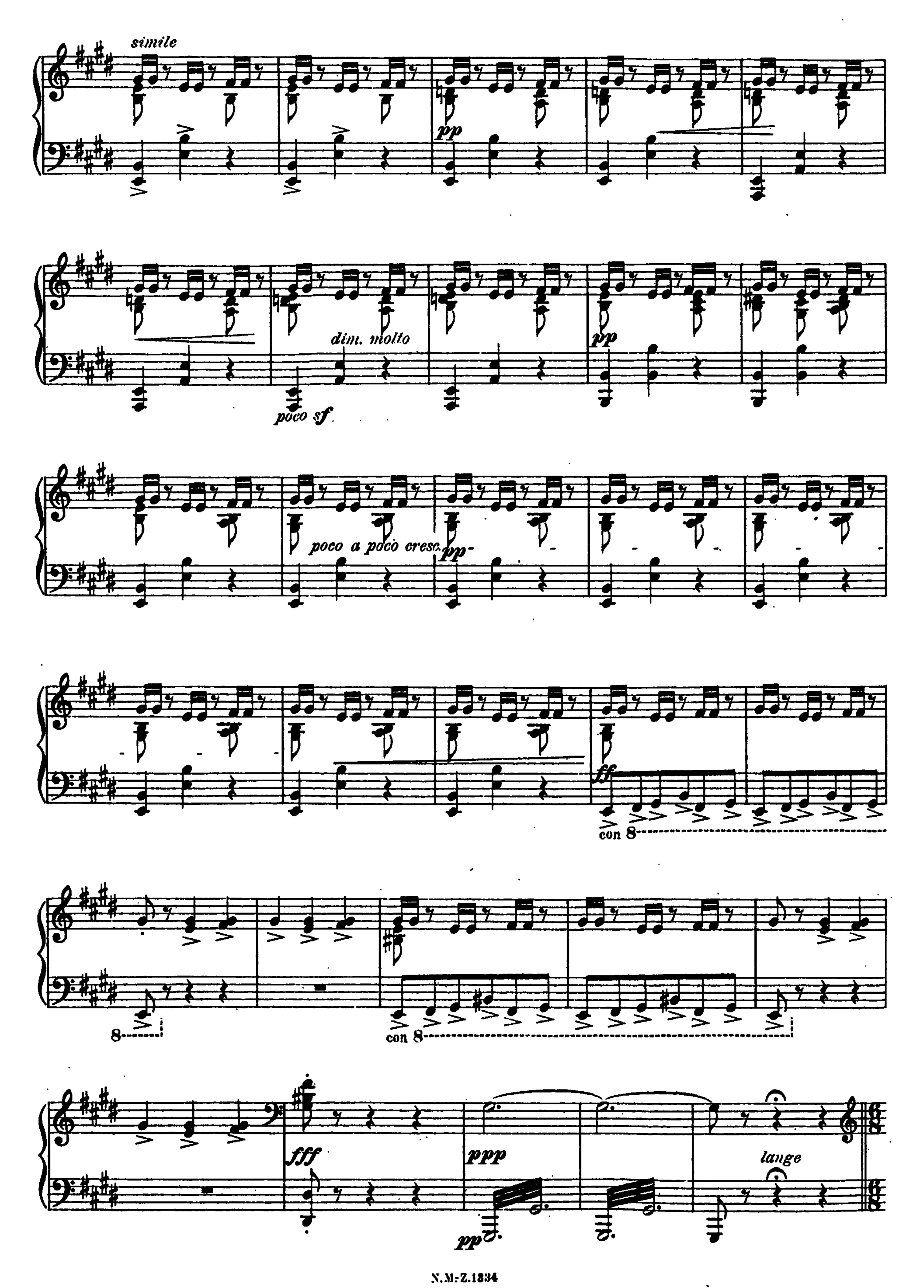


XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

LIED OHNE WORTE.
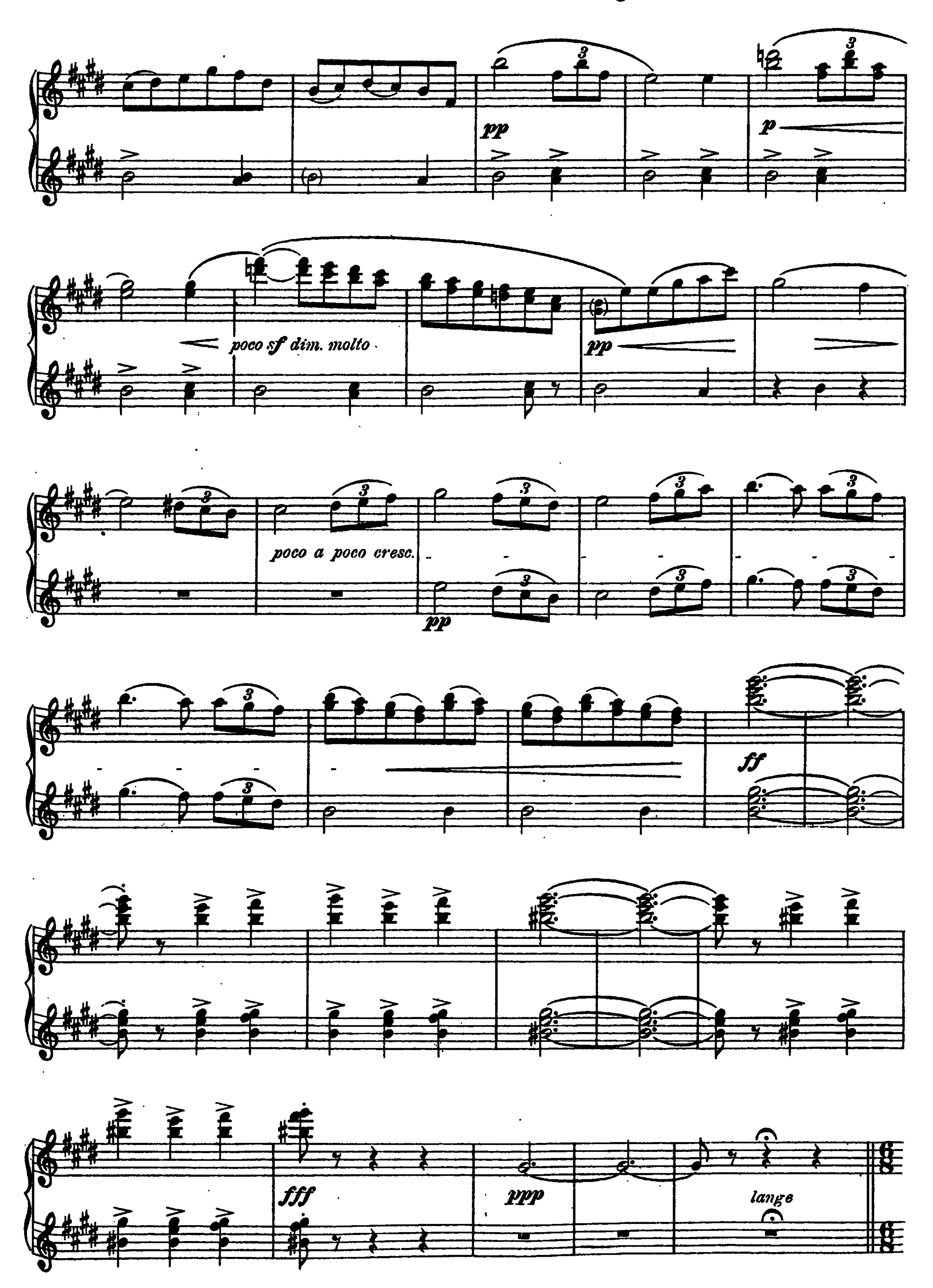
Joseph Haas.
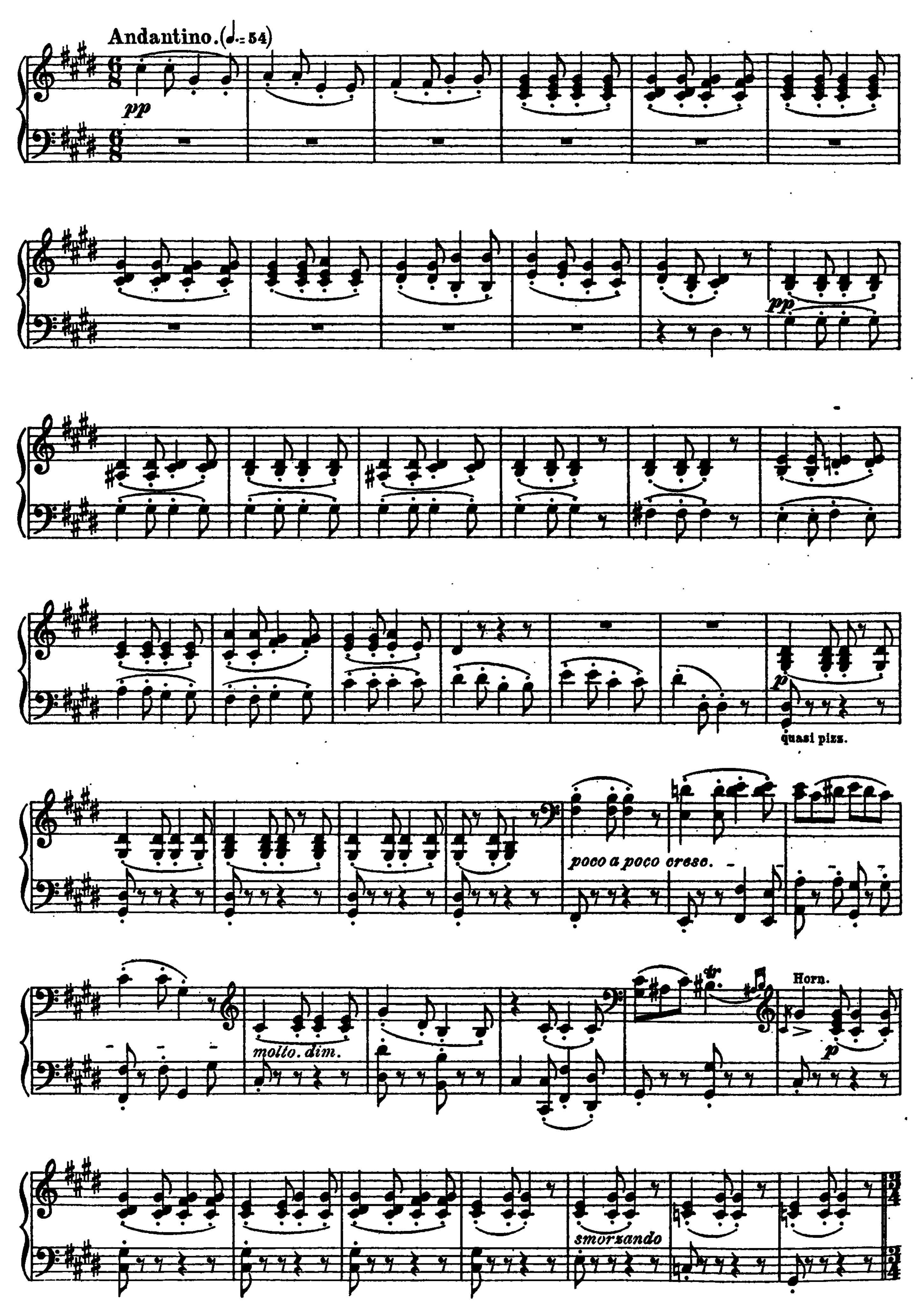


L' ARLÉSIENNE. IV. Folge.
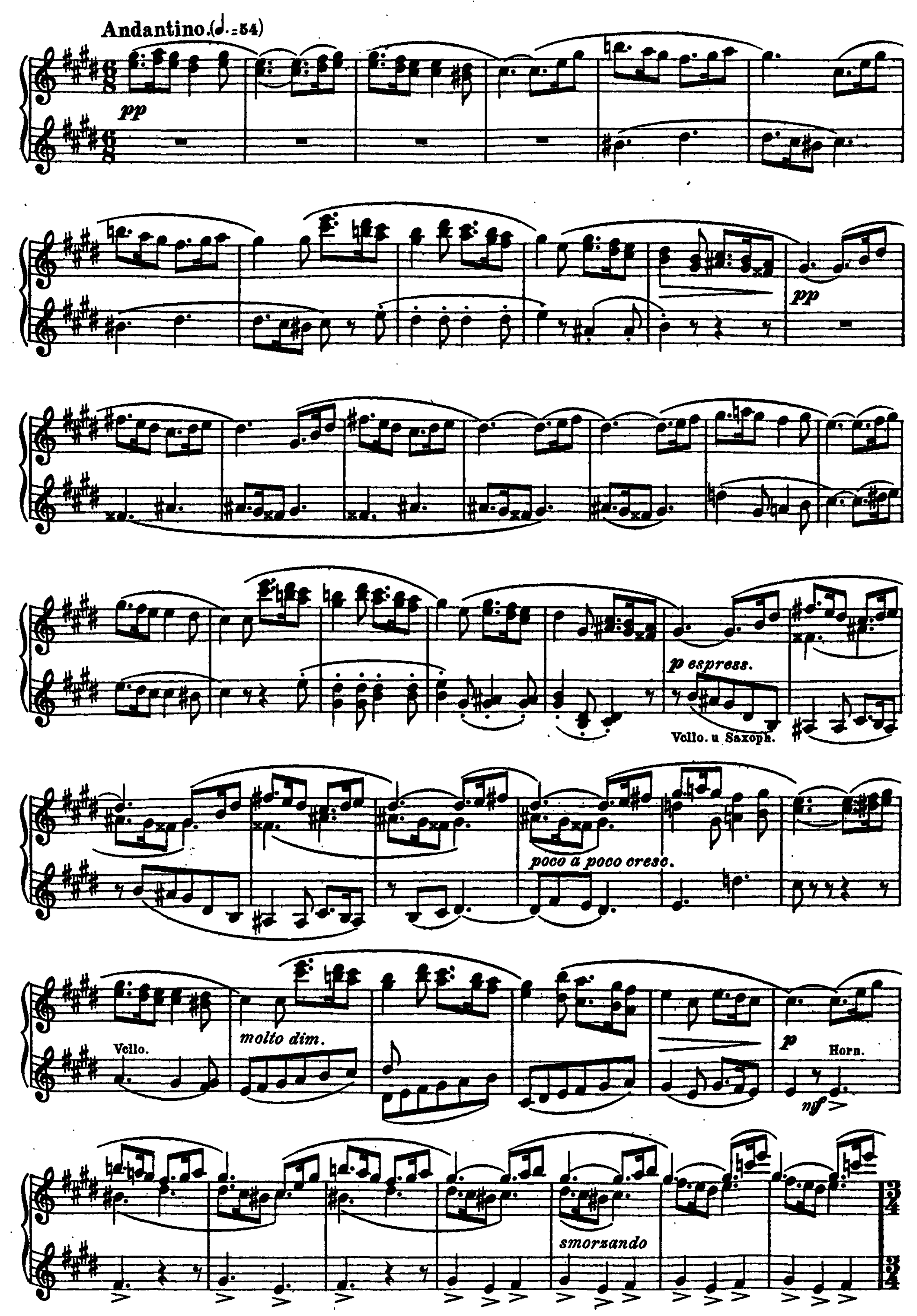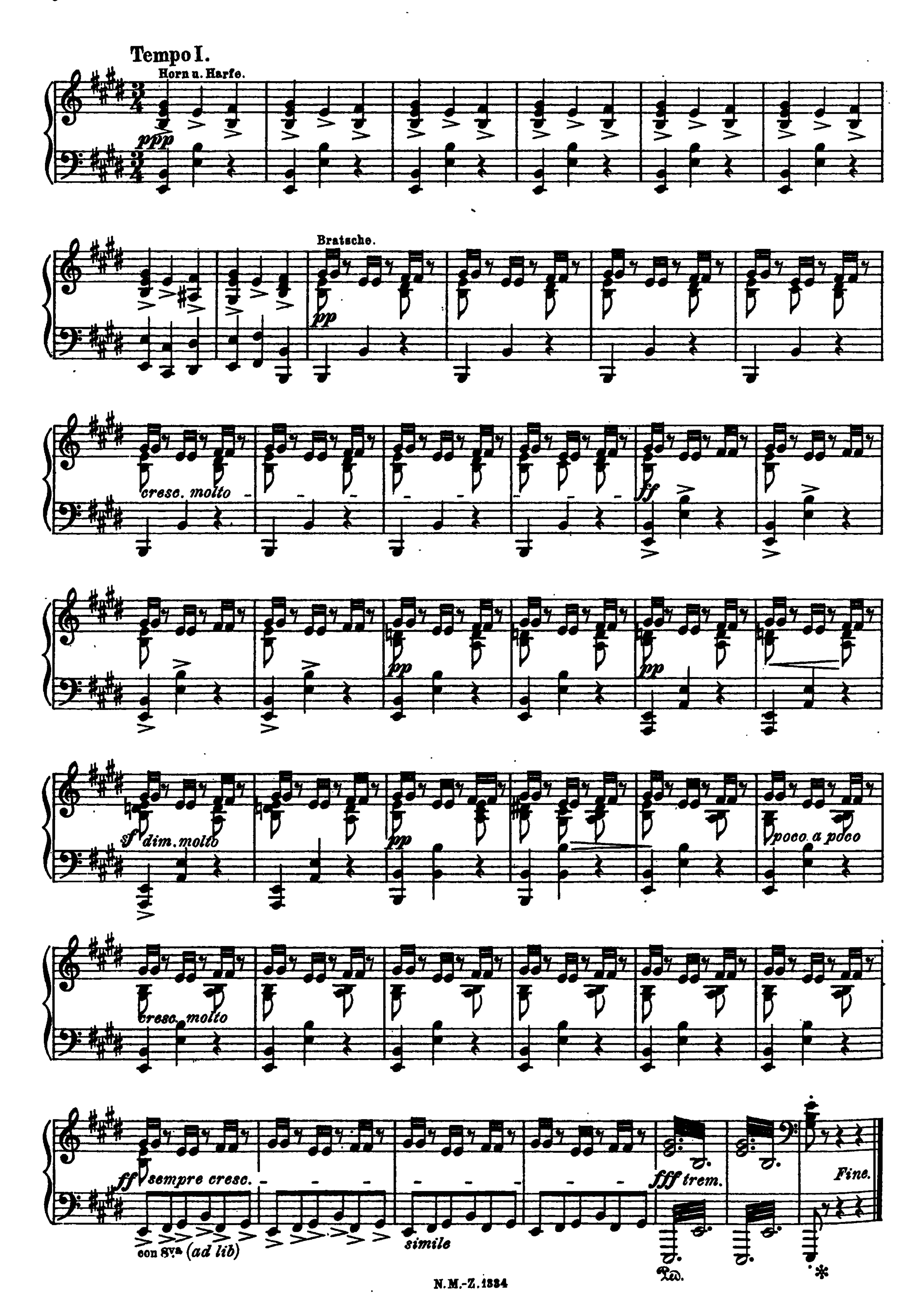


L'ARLÉSIENNE. IV. Folge.
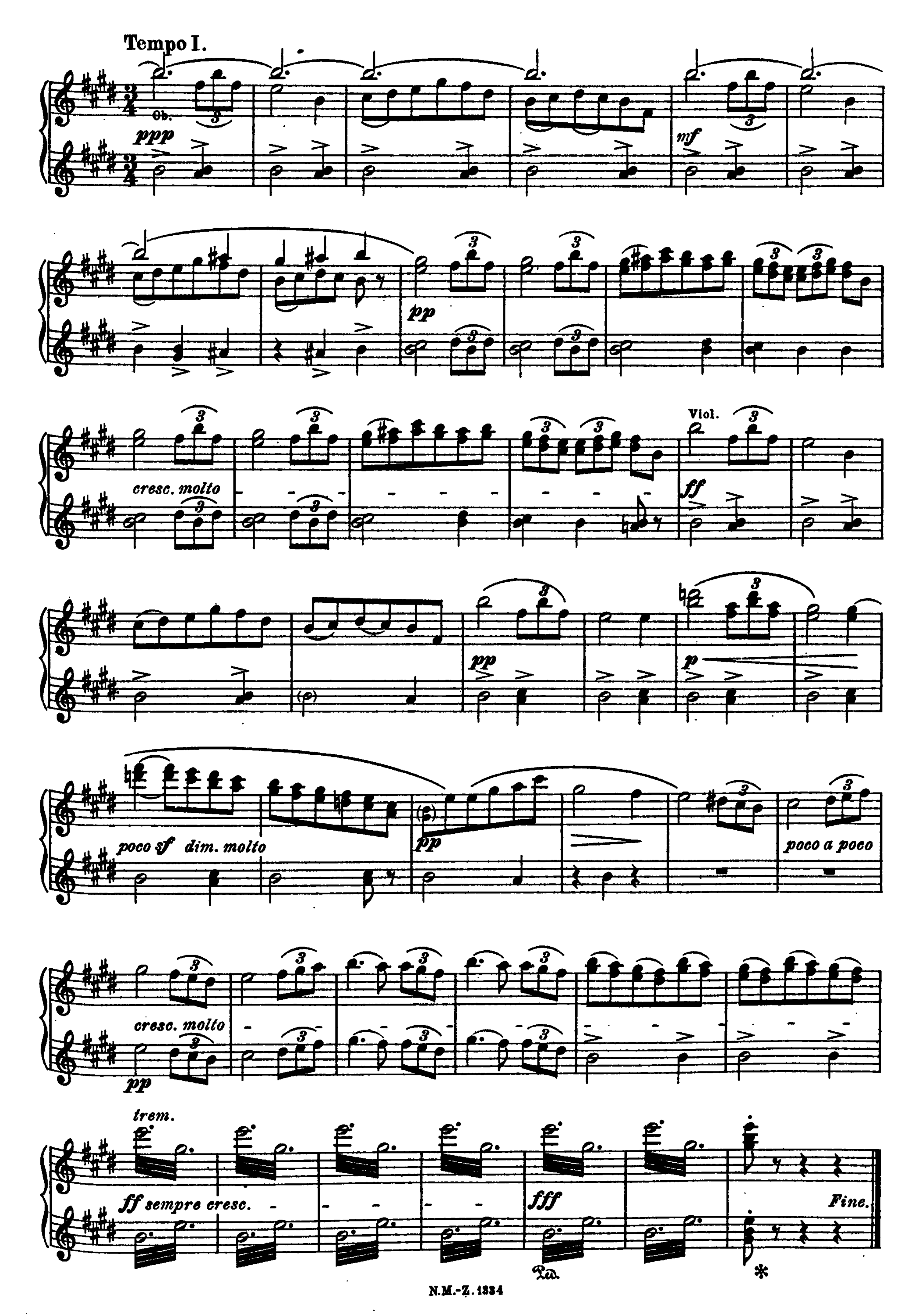




Andantino. (♩.= 54)
pp
pp
p
quasi pizz.
poco a poco cresc.
molto. dim.
Horn.
p
smorzando
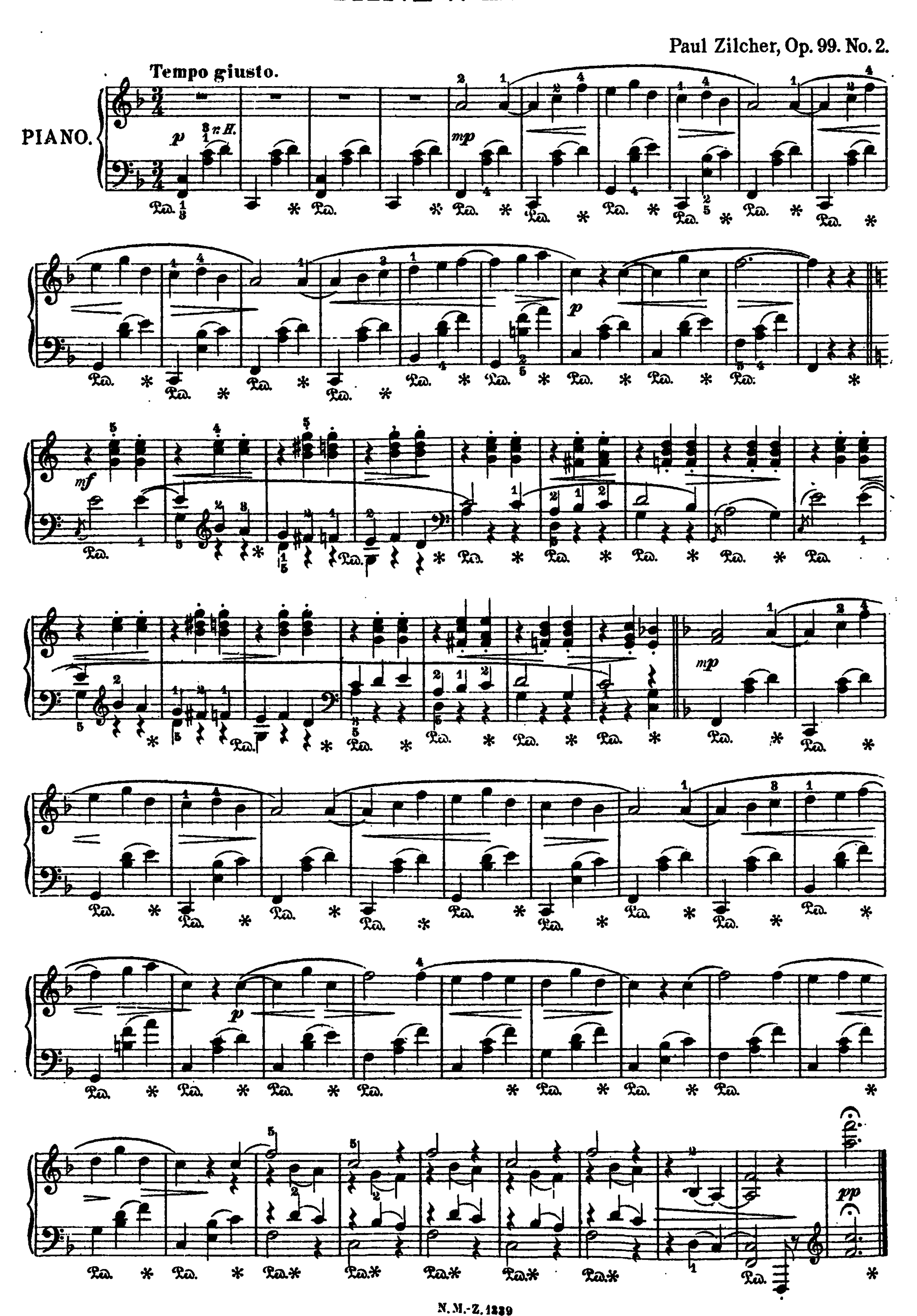

Andantino.(♩.=54)
pp
pp
p espress.
Vcllo. u Saxoph.
poco a poco cresc.
Vcllo.
molto dim.
p
Horn.
mf
smorzando


Tempo I.
Horn u. Harfe.
ppp
Bratsche.
pp
cresc. molto
ff
pp
pp
sf dim. molto
pp
poco a poco
cresc. molto
ff sempre cresc.
fff trem.
Fine.
con 8va (ad lib)
simile


Tempo I.
Ob.
ppp
mf
pp
cresc. molto
Viol.
ff
pp
p
poco sf dim. molto
pp
poco a poco
cresc. molto
pp
trem.
ff sempre cresc.
fff
Fine.

TANZWEISE.

Paul Zilcher, Op. 99. No. 2.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 15

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Liszts Hamlet.

Ein Nachwort zu den heurigen Liszt-Feiern.

DEN Feinden der Programmusik bietet unter allen Emanzipationen Liszts die symphonische Dichtung Hamlet das reichste Arsenal. Entstanden ist das Werk 1859 und zum ersten Male aufgeführt 1886! Auch diese Ziffern prangen auf dem Kriegsbanner der Partei neben ihren sonstigen Ruhmesinitialen.

Die stilistischen Elemente, die in Berlioz' und Liszts Programmsymphonien als neu erschienen sind, haben im Hamlet eine derartige Steigerung ihrer Neuheit gezeigt, ein derartiges Vorauseilen des Genies vor dem Gefolge, daß auch heute, wo doch diese Führung schon längst Halt gemacht hat, noch immer ein Nachtrab da ist, der den Anschluß nicht finden kann, und dem in dieser Entfernung das Zelt, das der Vortrab auf dem Berg bereits aufgeschlagen hat, als „formlos" erscheinen muß.

Am ehesten beseitigen lassen sich die Hindernisse der Erkenntnis, wenn die Momente der ästhetischen Neuerungen technisch bewertet werden.

Alle kommende Aesthetik muß eine Philosophie der Technik werden, wenn sie praktischen Nutzen bringen will und fernerhin nicht auf anderen Wissenschaften und auf der Kunst selbst zu schmarotzen gedenkt. Es wird sich um die Technik im höheren Sinne handeln, um das Verhältnis von Stoff und Mitteln, von Vorwurf und Ausführung. — Nicht in den Rahmen dieser Skizze gehören die weiteren Fragen nach dem anschließbaren Arbeitsplan der zukünftigen Aesthetik, — darüber habe ich mich in meinem Buch „Die Grenzen der Aesthetik" näher ausgesprochen; hier soll nur die Rolle unterstrichen werden, die der ästhetischen Wertung der Technik im allgemeinen zukommt und somit auch den Neuerungen des Hamlet von Liszt. — Dazu gehört freilich noch ein anderer Exkurs.

Man lasse die stilistischen Hauptfragen der landläufigen Musikästhetik Revue passieren und wird sehen, wie gerade bei Hamlet die üblichen Mittel der Erklärung ihren Dienst versagen. — Geboren von der klassischen Symphonie und auferzogen in der romantischen Schule, steht die Formalästhetik seit den Tagen der neuen Programmusik im Streite mit sich selbst. Das Bedürfnis, ihre Mündigkeit zur Schau zu tragen, befriedigte sie bald durch eine Aufstellung von Normen. Um die verschiedenen neu entstandenen Verbindungen klassischer und moderner Stilprinzipien begrifflich zu klären, ließ man die einzelnen Nachbarkünste Spektralanalysen vornehmen. Sie alle mußten zur Arbeit heran: die Architektur, die Plastik, die Malerei, die Dichtkunst; und auch entfernte Verwandte, sogar die Webekunst. Dasselbe eine Musikwerk, durch verschiedene Prismen gesehen, ergab verschiedene Spektra. Nach ihnen wurden verschiedene Typen konstruiert, verschiedene Stile festgesetzt. Der Sanktionierung des „architektonischen Stils" folgte die des „plastischen Stils", und so ging's weiter bis zum ominösen „Filigranstil".

Gegen solche Hilfsmittel bildlicher Verdeutlichung ist nichts einzuwenden, solange sie sich mit ihrer natürlichen Funktion bescheiden. Doch wie bei allen Typenkonstruktionen blieb's auch hier nicht lange dabei, daß der einzelne Typus, von Hause aus nur ein Abbild, sich mit dieser Rolle begnügte; Vorbild wollte er werden, als Norm dastehen, Gesetze wirken. Dazu kam eine gewisse Unduldsamkeit: Keiner der normativen Typen wollte die Ansprüche seiner Nachbarn gelten lassen, sondern betonte immer höher und höher sein vermeintliches Eigenrecht. Nicht besser ist es auch heute um die Sache bestellt. Der Typus des Architekten drängt sich vor. Er vermißt am gegebenen Werk den „Aufbau" und rügt dessen Ausbleiben aufs schärfste; doch das Werk wollte nichts als Malerei sein. An einem anderen Werk aber vermißt der Typus des Malers jede Farbengebung und rügt aufs schärfste das Unvermögen mit der „Palette" umzugehen; doch dieses zweite Werk wollte nichts als Zeichnung sein. Und so setzt sich die Kette fort. Vom Schöpfer Gewolltes und Gebotenes einerseits und vom Empfänger Gewolltes und Vermißtes andererseits jagen einander. Und unwillkürlich vergrößert sich dabei der Bereich der herrschsüchtigen Nachbardisziplinen. Nicht allein die Künste kommen zu Wort, in ihrem langen Register, sondern auch Wissenschaften melden sich; allen voran die Logik und die Psychologie.

Mit den so gewonnenen Maßstaben betrachtet, müßte Liszts Hamlet als eine stillose und als eine im weitesten Sinn formlose Komposition gelten. Entstanden ist sie um eine Zeit, da sich in der Aesthetik das verschwommene Kapitel von der Annäherung — alias Befeindung — der Künste noch nicht breit gemacht hatte. Nach dem genannten Schema fände ästhetisierend der Maler in Liszts Hamlet, daß Liszt allzu philosophisch dichte, und der Dichter fände, daß Liszt allzuviel Farben hinkleckse; der Architekt und Bildhauer fänden überhaupt nichts, das sie im Hamlet beschäftigen könnte; der „eigentliche Aufbau", die „eigentliche plastische Ausgestaltung" — wo bleiben sie! Und ehe der übergangene Musiker endlich

dazu kommt, von s e i n e r Domäne zu sprechen, fahren vom Katheder die Logik und die Psychologie drein: im ganzen Hamlet sei kein einziger Syllogismus zu finden! Und die Sequenzen, die der Dichter anmaßend als psychologische Vertiefungen bezeichnet habe, das seien alltägliche Reize einer verschleierten Symmetrik; von einer großen, Shakespeares würdigen „Potenzierung des Inhalts" könne keine Rede sein.

Anders, nämlich p r ä z i s läßt sich der Fall behandeln, wenn — wie erwähnt — alle Kriterien aus der T e c h n i k geschöpft werden. Wird die Technik als Verhältnis von Stoff und Mitteln, von Vorwurf und Ausführung betrachtet, so lautet die erste Frage für die Wertbestimmung: Mit welchen musikalischen Ansprüchen kann ein Hamlet-Symphoniker auftreten, und welche Ansprüche stellt Liszt? Dementsprechend hat der Aesthetiker zuerst nachzusehen, inwieweit musikalisch die Vorlage Shakespeares ausgestattet ist. Das zweite Kriterium des Werturteils liegt in den angewandten Tonmitteln, und das letzte, der Quotient des Verhältnisses, führt zu einem G e s c h m a c k s urteil. Es handelt sich eben um eine ästhetische und nicht um eine mathematische Gleichung. Und so lautet die letzte Frage als eine Frage des G e s c h m a c k s: gelang es dem Komponisten, den vorgenommenen Stoff mit den angewandten Mitteln zu bewältigen oder nicht?

Allem zuvor kommt also die Frage nach den A n s p r ü c h e n in Betracht. Der erste Anspruch Liszts heißt „Dichtung" — Hamlet, eine symphonische D i c h t u n g. — Musikalisch latent liegen in Shakespeares Hamlet verhältnismäßig wenige Situationen vor. Alles, was zur Intrigue des Stückes gehört, bietet der Musik keine Angriffspunkte. Abweichend von allen übrigen Dramen Shakespeares, die bisher Gegenstand symphonischer Gebilde geworden sind, läßt Hamlet die musikalischen Hauptmomente nicht mit den der dramatischen F a b e l zusammenfallen. Die äußeren Geschehnisse wollen vom Tondichter völlig beiseite gelassen werden; für ihn sind Gestalten wie Horatio, Claudius, Gertrude belanglos; auch solche scheinbar musikalische Situationen, wie die Unterredung Hamlets mit dem Geist seines Vaters, erweisen sich als steril. Für den Komponisten kommt nicht der Inhalt des väterlichen Geheißes in Betracht, sondern dessen Wirkung auf die Seele des Sohnes. Das dichterische Hauptthema heißt für den Symphoniker: Hamlets L o s u n g. Und je weiter die äußeren Geschehnisse beiseite gerückt werden, um so mächtiger verdichtet sich das Schauspiel zum Monolog. So wird Shakespeares Hamlet-Gestalt, die musikalisch abzubilden war, dichterisch eine n e u e E r s c h e i n u n g. Demnach treten Literat und Musiker nicht erst beim A b b i l d e n auseinander, sondern schon vorher, schon beim S e h e n der Gestalt — im gleichen Maß wie sich Photograph und Maler, Anatom und bildender Künstler scheiden.

Um nun beurteilen zu können, wie weit hier Liszt realistisch verfahren wollte, hat man zwei Anhaltspunkte zur Verfügung: erstens Liszts Stellung zum musikalischen Realismus im allgemeinen und zweitens die Bemerkungen, die Liszt in seine Hamlet-Partitur eingetragen hat.

Realistische Detailkunst findet sich in Liszts symphonischen Werken nur ausnahmsweise. Ein solches Bild wie Gretchen mit dem Maßlieb steht vereinzelt da. Der typische Liszt entkleidet seinen Vorwurf und steigert ihn idealisiert ins Große. So benimmt er auch dem Bühnen-Hamlet die Materie und widmet sich der I d e e. Ob ihm diese nun als T r a g ö d i e d e s Z w e i f e l s gegolten hat, oder ob hier eine andere von den vielen Auslegungen zu Wort gekommen ist, wie sie die Idee Shakespeares von der nachschaffenden Kritik erfahren hat, — für die allgemeinen Umrisse, in denen allein dichtende Musik sich bewegen kann, fällt diese letzte Frage nicht in die Wagschale. — Liszts Auffassung scheint am ehesten sich mit der Goethes zu decken, wie sie durch „Wilhelm Meisters Lehrjahre" geläufig geworden ist. Die Ereignisse, die sich überstürzt haben, rufen in Hamlet Trauer und Nachdenken hervor und werden ihm in dieser Gestalt zur schweren Bürde, die er weder zu tragen noch abzuwerfen vermag. Ein reines, edles Wesen, doch ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter der Last seiner Pflicht, unter dem Gebot des Vaters zugrunde. — Dieser Satz gelte als Motto der Partitur.

So oft es Liszt darum zu tun ist, keine Mehrdeutigkeit seiner Programmusik aufkommen zu lassen, gibt er der Partitur dichterische Notizen mit, die für die Phantasie des Lesers den Wert von D i r e k t i v e n besitzen. In dieser Verhütung überflüssiger Nachdichtungen und Skrupeln geht Liszt von Werk zu Werk verschieden vor, und es ist nötig, daß man die übrigen Teile jenes Rahmens betrachtet, aus dem das Bild herausblickt, wie Liszt seine Hamlet-Partitur kommentiert.

Dient dem Symphoniker Liszt als Programm eine Dichtung der W e l t literatur, so begnügt er sich mit allgemeinen Ueberschriften. Demnach haben Goethes Faust und Dantes Divina Commedia als Symphonien für ihre einzelnen Teile schlagwörtliche Bezeichnungen erhalten: Faust, Gretchen, Mephistopheles; Inferno, Purgatorio. Dichterische Detaildirektiven gibt's nur im Inferno, so z. B. für das Fluchrecitativ der Posaunen, gleich zu Beginn des Satzes „Per me si va nella città dolente". Entnimmt aber Liszt seinen dichterischen Vorwurf einer intimen, nicht allgemein bekannten Dichtung, so versäumt er es nicht, in die Partitur den betreffenden Text abzudrucken. Dies geschieht entweder ungeteilt, wie bei den Préludes, wo Liszt die Méditation poétique Lamartines als ein generelles Vorwort dem Werk auf den Weg gibt; oder es wird eine Teilung des Textes vorgenommen, wobei die musikalischen Abschnitte (Perioden usw.) auch dichterisch individualisiert werden, indem jeder einzelne von ihnen seine Spezialverse als Motto vorangesetzt erhält. Eine solche Teilung nahm Liszt an Schillers „Idealen" vor. Gelegentlich dichtet e r s e l b s t, wie in seiner Vorrede zur Héroide funèbre, wo er phantastisch über die Allgegenwart des Schmerzes philosophiert. Andere Partituren, wie die der Hungaria, der Festklänge und der Hunnenschlacht — verbleiben ohne ein dichterisches Aviso.

In diesen allgemeinen Zusammenhang gebracht, hat die Frage nach Liszt als Hamlet-Kommentator an kritischem Wert gewonnen. Neben kurzen Notizen, wie etwa „schwankend", „sehr düster", „ironisch", „aufschreiend", „höhnend" enthält die Hamlet-Partitur nur einen einzigen dichterisch unzweideutigen Fingerzeig: Der ruhige Zwischensatz (Holzbläser und Solovioline) soll „wie ein Schattenbild erklingen, auf Ophelia hindeutend". Doch auch die Kürze selbst, mit der sich die Musik dieses Abschnitts bescheidet, wird zum Sprachrohr des dichtenden Liszt; sie zeigt, welch episodisch nebensächliche Rolle die Gestalt der Ophelia im Auge des Hamlet-Komponisten zu spielen habe. Als echter und vornehmer Prograph verzichtet Liszt auf eine Ausnützung der wohlfeilen Gelegenheit, sich in einem „Andante amoroso" zu verbreiten und dadurch den auch ihm selbst nicht etwa fehlenden Formensinn zu befriedigen. Wie leicht der Konvention in solchem Zusammenhang geschmeichelt wird, auch von sonst strengen Programmusikern; wie leicht eine dichterische Untreue zugunsten eines traditionell musikalischen Formengesetzes — alias Brauches — entsteht, und wie leicht hier durch Kompromisse Zwittergestalten erzeugt werden — das bekundet die ganze Geschichte der Programmusik zur Genüge.

Um so höher ragen die Werte der Eingeschlechtigkeit des Lisztischen Hamlet hervor, denn jenseits von Form und Unform tritt die idealisierende Musik in den Dienst der C h a r a k t e r i s t i k.

Als ein dichterischer Leitbegriff zieht sich durch die ganze Komposition das Symbol „Schwankend". Der Aesthetiker hat hier nach den T o n m i t t e l n zu fragen, mit denen die angenommene Tragik des Zweifels musikalisch

versinnlicht werden soll. „Schwankend!" und der Leser ergänzt sich einige Verse Shakespeares. „Drum brich, mein Herz, denn schweigen muß mein Mund." „Gebt allem einen Sinn, doch keine Zunge." Die Lisztische Charakteristik dieser Grundstimmung weiß alltäglichen technischen Mitteln Feiertagsfunktionen abzugewinnen.

Zunächst ist es die primitive Frage der Tonalität. Es kommen im Hamlet zwei Mittel in Betracht, mit deren Anwendung Liszt die Tonalität lockert und aufhebt: erstens die Umgehung von Kadenzen und zweitens jene Art Satzbildung, die progressiv eine Phrase immer aufs neue transponiert. Daß eine Kette von Transpositionen die Tonalität beeinträchtigt, ist klar. Doch dieses Mittel, die Phrasensequenz, gehört so sehr zum allgemeinen Bestand der Lisztischen Technik — man denke nur an ihre fast übersättigende Wirkung in den „Idealen" —, daß es nicht nötig ist, sie für das Hamlet-Programm als etwas Besonderes herauszustreichen. Hier kommt vornehmlich das Ausbleiben jeglicher Kadenzierung in Betracht. Wie eindrücklich dadurch die Vorstellung des Schwankenden, Regellosen hervorgerufen wird, illustriert als Gegenbeispiel am besten ein klassischer Durchführungssatz. Man sehe sich daraufhin die Eroica an, die, bei all ihrem tonalen Positivismus, auf den Kritiker ihrer Uraufführung den Eindruck einer zwar „talentvollen", doch „ins regellose sich verlierenden" Komposition machte. Es dauert für den Leser des ersten Eroicasatzes nicht lange, und er hat zwanzig reguläre Kadenzen beisammen und sieht, wie dabei mit Vorliebe die Tonalität, also die Bezogenheit der Harmonien auf den Es-Klang, unterstrichen wird. Dagegen gibt's im ganzen Hamlet nur einen einzigen festen Punkt, der offen darauf bedacht ist, die Tonalität zu markieren. Es ist dies das aufschreiende Durchführungs-Fis der Trompeten und Hörner, das in die nominelle Haupttonart, h moll, kadenziert. Sonst aber wird nur mit Enharmonik und Alteration moduliert, also gerade mit den ergiebigsten Ausdrucksformen der tonalen Schwankung.

Weitere Mittel für eine musikalische Versinnlichung der Hamlet-Idee findet Liszt in seiner Fähigkeit: musikalische Gedanken durch Elemente der Rhythmik und Metrik zu konkreten Gestalten werden zu lassen. Und auch hier ist das oft kompliziert Scheinende bei näherer Betrachtung nichts anderes als geniale Einfachheit.

In der Kompositionstechnik, die auf eine Vielseitigkeit der Form des Themas ausgeht und während dieses Ganges darauf bedacht ist, die Einheitlichkeit des Inhalts nicht nur nicht preiszugeben, sondern noch zu heben — in dieser Kompositionstechnik hat es von jeher das Mittel der metrischen Figuration gegeben. Durch Dehnungen und Engungen wurden gegebene Motive und Themen bis zur Grenze der Unerkennbarkeit umgestaltet und bereicherten so die Technik der musikalischen Suade. Schon in der ältesten Suite findet man Themen des geradtaktigen Satzes, der Pavane, metrisch in den Tripeltakt des nächsten Satzes, der Gaillarde, umplaciert. Diese Technik gibt's schon im 16. Jahrhundert in ansehnlicher Ausbildung. Aus der späteren Zeit aber vergegenwärtige man sich die metrischen und rhythmischen Bereicherungen der Form in der klassischen Variation. — So oft nun der Symphoniker Liszt rhythmische Figurationen vornimmt, ist es ihm nicht um einen unterhaltenden Aufputz zu tun; nicht dem Spieltrieb will er genügen, sondern einer dichterischen Forderung. Man sehe nur hin, was im Hamlet mit einzelnen, dem Hörer schon vertrauten Themen metrisch geschieht, wenn Liszt die kommentierende Notiz „verzweifelt", „ironisch", „betrübt" hinschreibt. — Wie ausgiebig übrigens Liszt die Technik der rhythmisch-metrischen Persiflage beherrscht, zeigt am reichsten der Mephisto-Teil der Faust-Symphonie.

Ebenfalls alt im Prinzip und neu im Grad und dadurch auch in der Wirkung neu erscheint bei Liszt die Hemiole: Auch dieses technische Mittel der rhythmischen Verschiebung benutzt Liszt zu dichterischen Zwecken. Akzentuiertes und Unakzentuiertes tauschen miteinander die Plätze aus. Ein Phrasenstück, das durch seine Stellung auf einem betonten Taktteil soeben als eine Hauptsache markiert wurde, wird bald als etwas Nebensächliches auf einen unbetonten Taktteil verschoben. Und umgekehrt. Die rhythmische Contenance des Hörers soll wanken.

Alle diese so angewandten Mittel Liszts verhüllen jene Uebersichtlichkeit, die vor der orthodoxen Formalästhetik als die allein selig machende Kraft des Kunstgenusses dasteht. Doch auch die Uebersichtlichkeit eines Werkes gehört zu jenen Eigenschaften, deren Wertbestimmung allenthalben wechselt, im Nacheinander und Nebeneinander der Welt, d. h. sowohl unter dem Wandel der geschichtlichen Entwicklung des Musiksinnes von Geschlecht zu Geschlecht, als auch unter der tausendköpfigen Mannigfaltigkeit des einzeitigen Weltauditoriums, das in demselben einen Augenblick tausend verschiedene Deutungen liefert. Entsprechend der Verschiedenheit im Haushalt der aufnehmenden Sinne fällt eben verschiedenen Individuen das gleiche Spiel verschieden leicht.

Um so klarer wird es, daß die letzte Frage der Aesthetik, auch der auf Technik gegründeten Aesthetik nichts mehr als ein Geschmacksurteil sein kann. Sie lautet: gelang es dem Komponisten, den vorgenommenen Stoff mit den angewandten Mitteln zu bewältigen? Für die Freunde des Liszt der Fünfzigerjahre gibt's keine Bedenken. Die Feinde aber werden, soweit sie gerecht sind, zugeben, daß sie bisher viel zu wenig oder überhaupt nicht das Wollen Liszts — sein Programm mit dem bewußten Verzicht auf überkommene Formen — beachtet haben. Wenn man einen Durchführungssatz nur dann genießen kann, wenn er im Zeichen des Klassizismus steht, so ist diese einseitige Art Würdigung eben einer unheilvollen erblichen Belastung des aufnehmenden Gemüts unterlegen. Die Anklage: das Interesse am dichterischen Vorwurf sei literarisch und nicht musikalisch — fällt weg, denn literarisch ist nun mal alles Diskutable in der Kunst, also auch alle Programmtechnik.

Das größte Kontingent des Liszt-Publikums liegt aber zwischen den Freunden und Feinden; es ist „das" Publikum. Wie Liszt über dieses Auditorium dachte, geht aus seinem Brief an Herbeck vom 3. Mai 1875 hervor, den Richard Batka im Liszt-Heft des „Merker" jüngst veröffentlicht hat. Da heißt es: „Das Publikum will entscheidend nie selbst hören und urteilen. Man hört und urteilt nur durch Zeitunglesen." — In den Zeitungen aber ist auch Liszts Hamlet, so oft (so selten) er aufgeführt wurde, „perhorresziert und für nichtig und zuwider erklärt" worden. Der eine Referent bespöttelte Liszts erwähnte Notiz beim Erscheinen Ophelias; ein anderer, der den dichterisch-musikalischen Sinn der Durchführung nicht verstand, tat diese — eben daher — als „Verstandesmusik" ab; ein dritter bemäntelte die Unfähigkeit seines eigenen Gehörs wie seiner musikalisch-dichterischen Phantasie mit billigen Scherzen über Liszts Kommentarworte „schwankend", „höhnend"; und ein vierter entriet selbst dieser Sachlichkeit und kokettierte in vermeintlichem Witz mit der leichten Lachnervatur seines Lesers. — „Zu was Aufführungen für Leute, die nur Zeitungen lesen wollen," schreibt Liszt im erwähnten Brief an Herbeck. So mögen auch heuer manche Veranstalter von Liszt-Feiern gedacht haben, da sie Hamlet nicht zu Wort kommen ließen. Meine Ausführungen aber über die Technik der Hamlet-Konzeption sollen zu einer Wiederaufführung animieren und die Vorurteile beseitigen helfen, die gegen Liszts Hamlet bestehen, gegen dieses Werk, das unter allen symphonischen Dichtungen des Meisters dessen Neuerungen am kühnsten durchführt. „Jedes" Konzertinstitut ist freilich nicht in der Lage, sich mit Liszts Hamlet künstlerisch abzufinden.

Gerhard von Keußler (Prag).

Die Kirchentonarten in Chopins Werken.

Den Verehrerinnen Chopins gewidmet.

Eingang: Gelt, schöne Leserin, Kirchentonarten hättest du bei deinem Liebling, einem der Väter der modernen Harmonik, nicht gesucht!? Aber erschrick nur nicht gleich, das Folgende soll keine lange gelehrte Abhandlung werden, sondern eine kurze Anregung. Und nachher nimm die Mazurken zur Hand und spiele die Stellen durch. Damit du es aber nicht machst wie die faule Betschwester, welche die angezogenen Bibelstellen in einer frommen Betrachtung einfach nicht aufschlägt, setze ich dir die Noten gleich vor das Näschen. Nach dieser hoffentlich gelungenen captatio benevolentiae können wir zur „Betrachtung" übergehen.

Abhandlung: Mancher junge Musiker hat einen Abscheu vor den Kirchentonarten, weil er im Kontrapunkt unnötig damit und mit den zugehörigen Schlüsseln (die aber das Verständnis eher zu- als aufschließen) gequält worden ist. Andere betrachten sie wie Mumien, als vertrocknete Ueberbleibsel einer längst vermoderten, überwundenen musikalischen Kultur. Für die meisten sind sie terra incognita. Und doch sind es alte Bäume, die bei richtiger Pflege neue Triebe und schöne Früchte hervorbringen können. Neuerdings wendet sich ihnen mit Recht das Interesse der Komponisten und Theoretiker wieder mehr zu. Man gebraucht sie in Kompositionen wegen ihrer erhabenen Ruhe als Gegensatz und Abwechslung nach der Unruhe der modernen Chromatik, oder wegen ihrer eigenartigen Wirkung aufs Gemüt zu programmatischer Schilderung der Einfachheit frommer Gefühle, oder zur Heraufbeschwörung vergangener Zeiten. Sie werden studiert zwecks stilgetreuer Rekonstruktion und Harmonisation alter und fremdländischer Kompositionen. In letzter Zeit hat besonders *G. Capellen* in Wort und Schrift[1] und praktischer demonstratio ad aures dafür Propaganda gemacht. Er hat mit Glück die echte Harmonisierung nordischer (schottischer und irischer) und orientalischer (chinesischer, japanesischer und indischer) Melodien versucht, und neue Schlüsse und Wendungen nachgewiesen (cf. auch *Pollak*, Die Harmonisierung exotischer Melodien bei Breitkopf & Härtel). Auch die fremdartige, faszinierende Wirkung mancher national russischer, finnischer, norwegischer Kompositionen (z. B. des in diesen Blättern zuerst gewürdigten *Kalnin*) beruht mit auf der Verwendung kirchentonartlicher Elemente (Tonleitern, Schlüsse, Rhythmen).

Spielt man Tonleitern nur auf den weißen Tasten (italienisch „sugli avori", vergl. die letzte von Sgambatis „poetischen Melodien" Ed. Peters, ein Gegenstück zu Chopins „Schwarze Tastenetüde"), so ergeben sich folgende sechs Tonarten:

von c aus die jonische = unserer heutigen Durtonart,
„ d „ „ dorische, unserer aufsteigenden melodischen Molltonleiter ähnlich, nur ohne den Leitton cis,
I zu II
„ *e* „ „ *phrygische* mit dem Halbtonschritt von e zu *f*,
„ *f* „ „ *lydische* mit der großen Quarte *h* (IV. Stufe),
„ g „ „ mixolydische, wie unser Dur, nur ohne Leitton fis,
„ a „ „ äolische = unserer ab steigenden Molltonart.

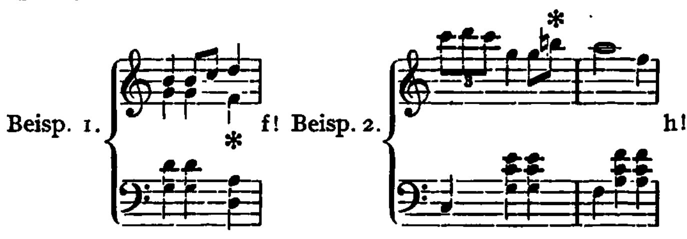
Natürlich wurden die Leitern beliebig transponiert (z. B. phrygisch von cis aus: cis *d* e fis gis a h cis), auch gab es chromatische Erhöhungen, besonders der Leittöne, und Erniedrigungen. Aber auf der Vermeidung derselben innerhalb des Stücks beruhte die Strenge und die Wucht der Tonschritte und Harmonien.

Die zwei kursiv gedruckten, die lydische und phrygische Tonart, finden sich am häufigsten bei Chopin.

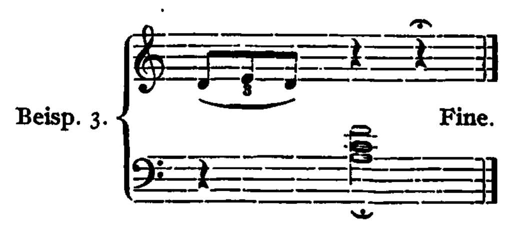
---

[1] „Ein neuer exotischer Musikstil". Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart.
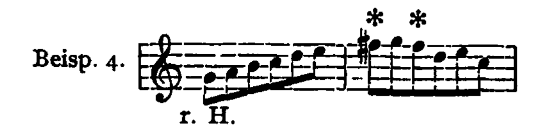
1. Die *lydische* hat als Charakteristikum *h* anstelle unseres heutigen b in F dur. In dieser Tonart steht das 1. (?) und 2. Thema der 15. Mazurka (Edit. Breitkopf & Härtel) op. 24, 2:
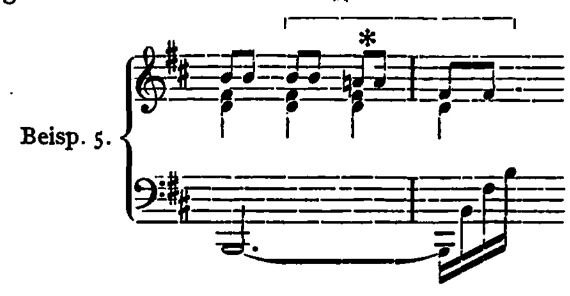


Obwohl beim 2. Thema außen kein ♭ vorgezeichnet ist, ist doch bei h ein Auflösungszeichen gesetzt, damit der feinhörige Spieler das nicht als ein Versehen betrachtet. Ohne Zweifel zeigt auch die Mazurka No. 13 (op. 17, 4) lydische Einflüsse, wie der sonderbare Schluß mit einem Sextakkord andeutet.
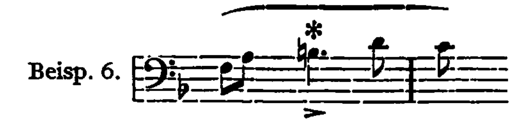


Der in Mazurka No. 34 (op. 56, 2) enthaltene Kanon gegen Schluß ist lydisch, aber von c aus, Beweis das fis der 4. Stufe.
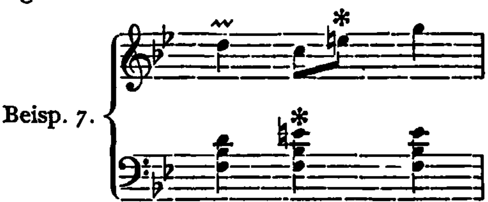


Die im ersten auch etwas lydisch angehauchten Thema von op. 56,2 enthaltene Melodiewendung 8 7 5 erinnert ebenso wie die im 5.- und 4.-letzten Takt des Regentropfenpräludiums op. 28 No. 6 an das Fehlen der Sexte in einer gewissen Tonleiter.
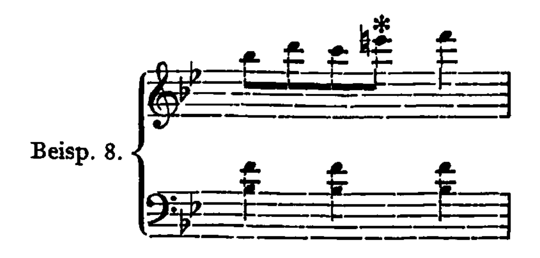


Das Masurische Rondo op. 5 F dur zeigt gleich im ersten Takt ganz aufdringlich das h auf der 4. Stufe:
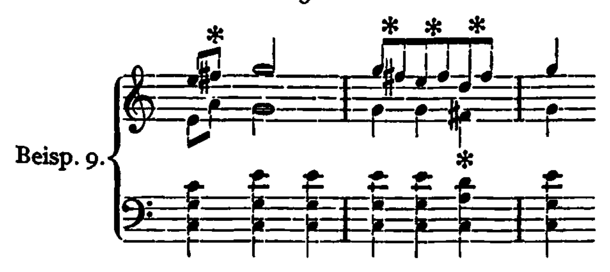


In Mazurka No. 44 Takt 2 ist das e statt es die charakteristische Quarte, wird aber gleich im nächsten Takt erniedrigt.



In Mazurka 45 ist im C dur-Mittelsatz das fis auffallend. Bei No. 46 muß im sonderbaren B dur-Mittelsatz (eigentlich lydische Tonreihe von b aus) die Quarte e auch den Unmusikalischsten stutzig machen;
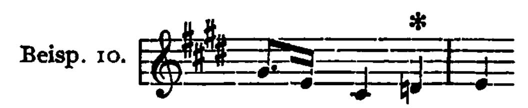


ebenso in Mazurka No. 50.
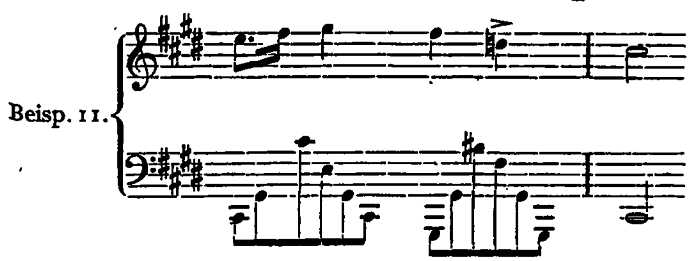


Hier sei erwähnt, daß die Griegschen Bauerntänze op. 72 (Peters) großenteils lydisch sind, nur transponiert.
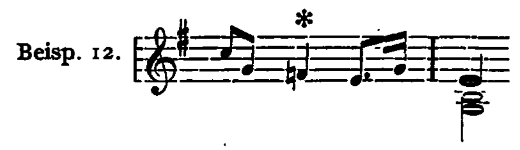
2. Für die phrygische Tonart ist das f der II. Stufe (Halbtonschritt e f statt unseres Ganztonschritts e—fis) bezeichnend. Das erste Thema der 26. (cis moll-) Mazurka op. 41, 1 ist dieser Tonart erfunden, das merkt man an dem d des 2. und 4. Taktes.



Ebenso das cis moll-Notturno No. 7 (op. 27, 1) Takt 13.

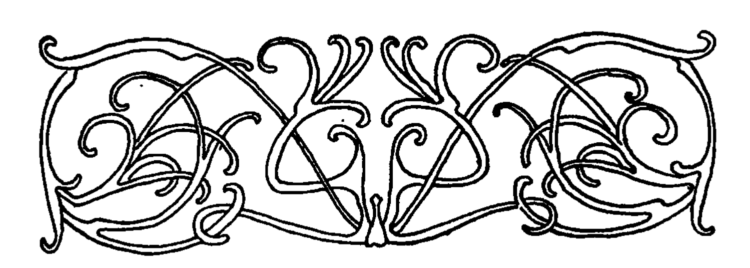


Bei Mazurka No. 27 zeigt die Schlußformel in Takt 7 und 15 das phrygische f:



Im Notturno No. 6 (op. 15, 3 Mittelsatz bei religioso) ist es hauptsächlich die Folge reiner Dreiklänge und zwar vorwiegend in Moll und die eigentümliche Folge des Dreiklangs der IV. Stufe auf den der V., was an die alten Tonarten mahnt.

Schluß: Vielleicht findet die geduldige Leserin noch mehr derartige Raritäten und Schönheiten in Chopins süßmelancholischen Poesien (ich denke z. B. noch an den Schluß des Präludiums op. 28, No. 23 mit einer ungelösten Septimenakkordfrage). Aber die oben angeführten Stellen verdanken ihre Eigenart und ihren Ursprung nicht einer Schrulle, sondern der Erinnerung des Tondichters an volks- und altertümliche Wendungen, die er in seiner slawischen Heimat aufgenommen hat. **C. Knayer (Stuttgart).**



Parsifal und Urheberrecht.[1]

Von ARNOLD SCHÖNBERG.

Als vor einiger Zeit die Frage diskutiert wurde, ob eine Verlängerung der Schutzfrist für den „Parsifal" anzustreben sei, wurden die dabei in Betracht kommenden Fragen nicht scharf genug auseinandergehalten. Manche, die ein unberechtigtes materielles Interesse daran hatten, suchten das hinter künstlerischen Sentimentalitäten zu verbergen und nahmen dadurch jenen, deren Ansprüche berechtigt sind, den Mut, sich ihrer Haut zu wehren. Der Kunsthändler von heute liebt es, als eine Art Mäcen angesehen zu werden, und der Künstler glaubt ihm die Rührung, auch wenn er sie durchschaut, gerne; denn sie ist ja zu ehrenvoll für die Kunst. Wahrscheinlich kam man deshalb nicht zu einem Resultat, weil man sich nicht klar sagte, daß hier drei Fragen in Betracht kommen, die nicht miteinander verquickt werden dürfen: die Pietät gegen den Willen Wagners, die künstlerisch-moralische Angelegenheit des Weihefestspiels und, beides umfassend, die rechtlich-finanzielle, das Eigentumsrecht eines Autors betreffende. Während an den beiden ersten die Oeffentlichkeit mitinteressiert ist, insoferne sie sich als die Hüterin ihrer idealen Angelegenheiten fühlt, ist die dritte hauptsächlich eine Standesfrage der Autoren und bis zu einem gewissen Grade auch der Verleger und Theaterdirektoren usw. Nur im Interesse der letzteren liegt es, über die wirklich künstlerischen und moralischen Fragen jenen Nebel zu verbreiten, der ihren Geschäftszwecken förderlich ist. Der Künstler aber darf sich ruhig bloß auf den Standpunkt seines Rechtes stellen und es wird sich zeigen, daß dabei auch die ihm wirklich naheliegenden idealen Angelegenheiten nicht zu kurz kommen. Es wird sich zeigen, daß die materiell-rechtlichen Ansprüche der Künstler immer die Sentimentalitäten der Händler, aber niemals ein ideales Interesse verletzen. Aber man muß klar auseinanderhalten: Künstlerisch-Moralisches und Finanziell-Rechtliches.

Zunächst über das Künstlerische.

Für mich, für mein Gefühl und für meine Einsicht steht es außer jedem Zweifel, daß man in Bayreuth nichts anderes wünschen konnte, als man wünschte: die Verlängerung der Schutzfrist für „Parsifal". Ein Sohn darf nicht über den letzten Willen seines Vaters hinweggehen und der Sohn dieses Vaters schon gar nicht. Für mich ist es klar, daß die Forderung Bayreuths wirklich nichts anderes bezweckt als den Wunsch Wagners, der dort heilig gehalten werden muß, zu erfüllen; ihn durchzusetzen ohne jeden Nebengedanken. Und das sogar dort, wo ein solcher Nebengedanke geradezu eine künstlerische Notwendigkeit wäre. Siegfried Wagner will rein nur das Vermächtnis Richard Wagners erfüllen; prinzipienstarr, selbst auf Kosten der Kunst. Der Sohn dieses Vaters, der übrigens als Künstler zweifellos das Opfer einer pedantischen Theorie ist, der nicht nach seinem Eigenwert geschätzt, sondern nach einem vermeintlichen Naturgesetz, demzufolge ein bedeutender Mann keinen bedeutenden Sohn haben darf, obwohl Johann Sebastian Bach zwei sehr bedeutende Söhne hatte und obwohl Siegfried Wagner ein tieferer und originellerer Künstler ist, als viele, die heute sehr berühmt sind; der Sohn dieses Vaters kann nicht anders handeln, trotzdem — und das muß gesagt sein — sein Vater anders gehandelt hätte.

Bayreuth setzt sich mithin bloß für ein moralisches Prinzip ein, und ausschließlich für ein solches. Nicht etwa für ein künstlerisches. Wohl entsprang Wagners Idee sowohl moralischen wie künstlerischen Absichten. Aber da die Entwicklung uns gelehrt hat, über beides anders zu denken, da beispielsweise Wagners Geschmack im Szenischen, im Malerischen von uns mit Recht nicht mehr geteilt wird, da seine moralische Absicht nicht ihren Zweck, sondern das gerade Gegenteil erreicht hat, fühlen wir uns an seinen Wunsch nur durch das Gefühl der Pietät gebunden. Und dazu kann man sich auf zwei Arten stellen. Einmal so,

[1] *Anm. der Red.* Wir entnehmen diese Ausführungen dem Konzert-Taschenbuch für die Saison 1912/1913, V. Jahrgang, herausgegeben vom Konzertbureau *Emil Gutmann*, München und Berlin. Arnold Schönberg tritt finanziell-rechtlich für die Schutzverlängerung über 30 Jahre hinaus ein, allerdings in modifizierter Weise, die diskutierbar erscheint. — In einem Punkte wundern wir uns über Schönberg: nicht etwa deshalb, daß er Mahler für den größten Musiker unserer Zeit hält; das sind Privatmeinungen; aber daß er mit seiner Ansicht hinter dem Berge hält, wen denn von den vielen (?) „heute sehr berühmten" Komponisten Siegfried Wagner an Tiefe und Originalität übertreffen soll? Schönberg tritt damit in die Fußstapfen z. B. *Felix Weingartners*, der in gewissen Fällen auch immer nur so drum rum schreibt. Und solche nicht gerade imponierende Art der Kritik wollen wir doch lieber nicht weiter ausdehnen.

wie der Sohn; dann aber so, wie der Vater, der große Revolutionär, der die höchste Pietät gegen die Meister darin erblickte, das wirkliche Wesen ihrer Werke von dem zu befreien, was sterblich daran ist, um ihr Unsterbliches zu desto reinerer Wirkung zu bringen. Der es mit der Pietät nicht nur für vereinbar hielt, an den Willensäußerungen des Autors Aenderungen vorzunehmen, sondern sogar für geboten: er war ja sicher der Erste, der Instrumentationsänderungen in Beethovens Partituren vorschlug, der dort verbesserte, wo Beethoven fehlen mußte, „weil unsere Weisheit Einfalt ist“.

Wagner hätte eine Idee, die, so schön und moralisch sie ursprünglich war, einmal von der Zeit überholt und zum Teil ad absurdum geführt wurde, als einen der großen Irrtümer großer Menschen erkannt; hätte ihn als solchen mit all der Zärtlichkeit geliebt, mit der Große an Großen auch den Mangel lieben, aber er hätte seine üblen Folgen zu beseitigen getrachtet!

Diese Idee hat sich ad absurdum geführt. Ihre Absicht, den geistig Höchststehenden einmal im Jahre einige Stunden der Weihe zu geben, verwirklicht sich heute deshalb nicht, weil zum größten Teil nicht dieses höchststehende Publikum nach Bayreuth kommt, sondern fast nur der Kunstsnob aller Nationen und die in der Entwicklung zurückgebliebenen, mit ihrer Zeit verfeindeten alten Wagnerianer. Beides Typen, die gewiß nicht der Zuhörer sind, der Wagner vorgeschwebt hat, sind die Mehrzahl in Bayreuth, wie sie es überall sind; und von jenen Höchststehenden kommen nur jene, die reich und unabhängig genug sind, einen Modeort besuchen zu können. Aber die Künstler und die wirklichen Kunstfreunde, die kein Geld haben, müssen zu Hause bleiben, und ich kenne einen namhaften Musiker, der nicht mehr jung ist und den „Parsifal“ noch immer nicht gehört hat, weil er nicht reich genug dazu ist. Abgesehen von den vielen Künstlern, Malern, Dichtern und Studenten, die in jede Wagner-Vorstellung gehen, aber den „Parsifal“ nicht kennen.

Das kann Wagner unmöglich gewollt haben! Denn selbst wenn es mehr Stipendien zum Besuch Bayreuths gäbe, erzielten die doch nur im Einzelfall eine Lösung, aber nicht prinzipiell.

Künstlerisch steht es noch schlimmer. Zunächst was das Technische anbelangt. An der Bewältigung der musikalischen, instrumentalen, gesanglichen, szenischen, malerischen und sonstigen Probleme, die ein Werk wie „Parsifal“ enthält, muß man in der ganzen Welt gleichzeitig arbeiten. Wir wissen es ja, wie groß die Fortschritte im Orchestertechnischen seit Wagner sind, welche neuen Möglichkeiten durch die Arbeit bedeutender Musiker geschaffen wurden. Wer jemals Proben von Werken mitgemacht hat, die an die Ausführenden große Ansprüche stellen, weiß, woran es liegt, daß der Wille eines Autors beispielsweise klanglich nicht durchzusetzen ist: solange das Technische Schwierigkeit macht, gelangt kein Instrumentalist dazu, die Stellung seiner Stimme im Klangkörper haarscharf zu erfassen. Jeder spielt mit ungenügendem oder falschem Ausdruck, materiell meist zu stark, manchmal auch zu wenig voll. Erst wenn alle Schwierigkeiten ohne Mühe überwunden werden, *und das geschieht bei Wagner erst heute*, erst dann vermag ein Klang, ein Ausdruck zu entstehen, der den übrigen Formwerten homogen ist. Erst dann entsteht eine Einheit. Ich möchte zwei Zahlen sprechen lassen: spielt man in Bayreuth den „Parsifal“ fünfmal im Jahr, so würde man ihn in Berlin oder Wien zehnmal spielen, die Musiker hätten also doppelt so viel Gelegenheit, ihre Fertigkeit zu vergrößern. Ich überschätze gewiß nicht die Technik. Aber „das Materielle ist ein Teufel“, den man erst durch die Technik austreiben muß, wenn man in die höhere Sphäre des Geistigen eintreten will. Und dazu ist der ernste Wetteifer ernster Künstler unerläßlich, der Vorbilder aufstellt und umstößt.

Bayreuth ist wahrscheinlich in vielem auf jener Höhe, die man für Wagners Werke wünscht. Aber sein Prinzip, das den „Parsifal“ den bedeutendsten Dirigenten vorenthält, führte beispielsweise dazu, daß der größte Musiker unserer Zeit, daß Gustav Mahler, der in Wien Wagner-Aufführungen von unerhörter Schönheit gegeben hat, der es verstanden hat, alles was Musiker und Sänger heute können, dem einzigen, reingeistigen Zweck so unterzuordnen, daß man die Existenz des Materials und der Materie vergessen konnte, daß dieser Musiker nicht dazukam, den „Parsifal“ aufzuführen, kann Wagner auch nicht gewollt haben.

Aber das prinzipiell Wichtigste, was gegen das Bayreuther Aufführungsmonopol spricht, erscheint mir, daß ein Stil nicht entstehen kann, wenn man das Objekt, an dem er sich entwickeln soll, der Einwirkung des Lebendigen entzieht. Denn Stil ist nicht das, was man sich gewöhnlich darunter vorstellt. Ist nicht ein Treubewahrtes, lediglich nach innen sich Ausbauendes, außen sich nicht mehr Entwickelndes, sondern das Gegenteil davon: ein sich stetig nach innen und außen Veränderndes. Jenes Lustgefühl des Gleichgewichtes, der Ausgeglichenheit, das wir Stil nennen, — wie soll es entstehen, wenn der eine von beiden, in denen es lebt, sich gleichbleibt, während der andere sich verändert? Wie soll es da sein, wenn das Kunstwerk sich benimmt, wie man sich 1890 benahm, während der Hörer empfindet, wie man 1912 empfindet. Und daß da ein Unterschied vorliegt, wird auch der nicht bestreiten können, der über diesen Unterschied jammert.

Das Bayreuther Monopol ist wenig geeignet, einen Stil zu erzeugen, denn es hütet die Tradition. Und die Tradition ist das Gegenteil vom Stil, obwohl man beide oft miteinander verwechselt.

Ich muß mich aus diesen Gründen gegen das Bayreuther Aufführungsmonopol entscheiden. Aber ich finde, man könnte Wagners Willen in seinem Geist erfüllen, wenn man die Aufführung des „Parsifal“ nur an Festtagen gestattete, wie es beispielsweise mit Liszts „Heiliger Elisabeth“ geschieht. Jedoch mindestens jede zweite Aufführung sollte ausschließlich für junge Künstler gegeben werden, die unentgeltlichen Eintritt hätten. Das könnte man wohl von den vielen Theaterdirektoren, die jetzt an Wagner reich werden, verlangen. Und das ist die eine Idee, die ich hiermit der Oeffentlichkeit zur Diskussion übergebe.

Nun zum Finanziell-Rechtlichen.

Da ist es zunächst unerhört, daß in einer Gesellschaft, die auf dem Privateigentum beruht, die Frage, ob ein Autor Anspruch auf die Erträgnisse seiner Werke habe, auch nur den leisesten Zweifel erwecken kann. Der Rechtszustand vor dem Bestehen des jetzigen Autorengesetzes, der es zuließ, daß die Künstler verhungerten, deren Werke den Händlern längst die größten Erträgnisse einbrachten, ist etwas so Ungeheuerliches, daß man begreift, wie diejenigen, die durch ihn Profit machten, ihre Schande zu verbergen trachteten, indem sie den Künstlern als Gnade, als Schutz, wie es sich in dem Wort „Schutzfrist“ ausdrückt, als Förderung gaben, was natürliches Recht ist. Es ist unglaublich: es gibt außerhalb unseres Körpers kein einziges Eigentum, das so ganz Eigentum ist, wie das geistige. Und gerade dieses war vogelfrei. Weiter: es gibt kein Eigentum, das der Besitzer nicht seinen spätesten Nachkommen hinterlassen darf, ohne daß irgend ein gesetzlicher Einspruch erhoben werden kann. Aber das Eigentumsrecht an künstlerischen Werten ist auf dreißig Jahre beschränkt. Hier tritt wieder jener sentimentale Nebel in Funktion und will glauben machen, die geistigen und künstlerischen Interessen der Gesamtheit fordern, daß die Ausgaben der Werke billiger werden. Aber wenn man genau hinsieht, handelt es sich um etwas anderes. Nimmt man nämlich an, die Erben eines Autors bezögen über die heutige Schutzfrist hinaus etwa einen Anteil von zehn Prozent, so müßte ein Werk, das jetzt eine Mark kostet, eine Mark zehn Pfennige, eines für zehn Mark aber elf Mark kosten. Das sind nicht so hohe Beträge, daß sie die breite Masse an der Anschaffung der Bücher und Noten hindern könnten. Denn die breite Masse hat für den Operettenschund und den Modekitsch, der viel teurer verkauft wird, immer Geld übrig. Und außerdem: es ist durchaus richtig, wenn ein Künstler für seine Nachkommen, für seine Urenkel mehr Sorge hat, als für den Operettenschund kaufenden Kunstmob. Dafür, daß der eine billige Gesamtausgabe, die er nie ansieht, kaufen kann, ist jedes Opfer zu groß. Und es sollte dem Autor recht vielsagend vorkommen, wenn er die Tochter oder Enkelin Lortzings, die in dürftigen Verhältnissen lebt, einer Vorstellung des „Waffenschmied“ beiwohnen sieht, den ein Theaterdirektor hervorholt, um Kasse zu machen. Ich persönlich liebe Wagner so, daß ich auch seine Nachkommen, seine spätesten Erben in diese Liebe einbeziehe und daß mir deren Wohlergehen wichtiger ist als die Bibliothek falscher Kunstfreunde. Denn die wirklichen, wenn sie auch arm sind, scheuen ein Opfer nicht für ein Buch, das sie besitzen wollen.

Also weg mit diesem Nebel und hervor, was er verdecken will: *das Autorrecht erlischt nach dreißig Jahren nicht deshalb, damit unbemittelten Kunstfreunden die Werke billig zugänglich gemacht werden, sondern weil die anderen Verleger nicht zuschauen wollen, wie bloß einer den Gewinn an einem gutgehenden Autor hat*, weil die anderen Verleger diesen Autor nachdrucken wollen. Der Nachdrucksraub, der durch das Autorengesetz wenigstens für die Schutzfrist unmöglich gemacht wurde, will sich nicht ganz unterdrücken lassen, und das verbirgt sich hinter der ganzen „idealen Aufmachung“.

Wer eingesehen hat, daß so der wirkliche Grund für das Erlöschen der Schutzfrist aussieht, wird nun leicht meiner Forderung zustimmen können:

1. das Recht eines Autors an den Erträgnissen seiner Werke werde jedem anderen Eigentumsrecht gleichgestellt. Der Autor oder dessen Erben können damit umgehen, wie mit jedem anderen Eigentum. Das Recht, es zu vererben, gelte so lange, als für anderes Eigentum ein Erbrecht gilt;
2. dagegen ist dreißig Jahre nach dem Tode des Autors der Nachdruck und die Aufführung jedem gestattet, der an

die Erben oder deren Bevollmächtigte die (eventuell gesetzlich festzulegenden) Erträgnisteile abliefert.

Daß man dem ersten Verleger das Werk für eine gewisse Zeit als Monopol überläßt, ist nötig, weil der ja seine Kosten hereinbringen muß. Aber ebenso nötig ist, daß man es ihm dann entzieht, damit die Ausgaben nicht länger teuer sind, als unbedingt nötig. Dafür würde die dann entstehende Konkurrenz schon sorgen. Aber nichts könnte es ihr und dem kaufenden Publikum schaden, wenn sie einen Anteil vom Gewinn an die Erben des Autors zu bezahlen hätten.

Ein derartiges Autorengesetz würde allen jenen gerecht werden, die es verdienen, und noch einigen mehr. Ich weiß und bin überzeugt davon, daß man in Bayreuth nicht wegen der Geldfrage die Verlängerung der Schutzfrist anstrebte. Die weiterfließenden Einkünfte gäben Wagners Erben die Möglichkeit, die „Parsifal"-Aufführungen auf solchen Höhen zu erhalten, daß sie die einzigen wären, obwohl noch andere stattfinden. Die einzigen, die auf der vollen Höhe der Forderung Wagners stehen: Weihefestspiel zu sein.

Dieses Autorengesetz sollte Rückwirkung haben, so daß von den Werken auch längst gestorbener Autoren Erträgnisteile abzuliefern wären. Wenn es keine Leibeserben des Autors mehr gibt, wären sie an eine Kasse zu zahlen, die dafür folgendes leisten könnte: Kranken- und Altersversorgung für Künstler und deren Hinterbliebene, Stipendien an junge Künstler und Drucklegung und Aufführung ihrer Werke.

Wenn der bei den Händlern beliebte sentimentale Nebel weg ist, bieten sich Ausblicke auf Möglichkeiten, denen sich ein ernstes Gefühl nicht verschließen sollte. Auf diese Bedacht zu haben, scheint mir gerechter, als auf jene, und ersprießlicher. Und so hoffe ich, daß sich Künstler finden, die meine Idee aufgreifen und helfen werden, sie zur Verwirklichung zu bringen.

Berlin-Zehlendorf, im Februar 1912.

Zu Lina Ramanns Tode.



LINA RAMANN.
Hofphot. Elvira, München.

IMMER mehr und mehr wird der Kreis derer, die in engster Freundschaft mit Liszt lebten und strebten, kleiner. Nun hat uns auch Lina Ramann, die treueste der Liszt Getreuen, nach langjährigem Siechtum verlassen. Von ihr konnte man mit Recht sagen, daß sie die „Adlata dextrae imperii Lisztiani" war; denn in ihr erstand jene Streiterin für Liszt, die für alle Zeiten seinen Lebenslauf der Nachwelt überlieferte. Ohne ihre Liszt-Biographie „Liszt als Künstler und Mensch" (Breitkopf & Härtel) wäre manches Ereignis des Lisztschen Lebens in Dunkel gehüllt. Wenn wir jetzt klar und deutlich des Meisters Lebensgang verfolgen können, so verdanken wir es hauptsächlich ihr.

Da Liszt selbst seiner Biographin unzählige sein Leben betreffende Daten mitteilte und außerdem die Fürstin Wittgenstein auch viel Material lieferte (Lina Ramann hielt sich bei ihr ein halbes Jahr in Rom auf), so erscheint die Ramannsche Biographie nicht nur als die umfangreichste (3 Bände), sondern auch als die authentischste, die je geschrieben wurde, so daß wir zum Teil beinahe von einer Autobiographie reden können. Bedenkt man, daß nur zwei kleinere Liszt-Biographien (die von Schilling und Pohl) dem Werke Ramanns vorausgingen, erwägt man ferner, daß zur Zeit des Erscheinens der Biographie die Briefe Liszts, welche doch eines der wichtigsten Dokumente bei der Liszt-Forschung sind, noch nicht herausgegeben waren, so wird man staunen, wie es Lina Ramann möglich war, so bis in das kleinste Detail und mit steter Uebereinstimmung mit dem wirklich Geschehenen die Biographie zu schreiben. Aber das ist hervorzuheben und zu rühmen, daß die Biographie bei Besprechung der Werke des Meisters tatsächlich damals schon, also in so früher Zeit, die hohe kulturelle Bedeutung der Lisztschen Kompositionen in einer Weise erfaßt hat, daß ihren Analysen wenig Neues hinzuzufügen ist. Freilich ist die erste größere Biographie immer ein Werk, das, weil damals der Biographin noch nicht das gesamte Material wie jetzt zur Verfügung stand, in manchen Beziehungen noch weiter ausgebaut werden muß. Doch fanden die folgenden Biographen im ganzen und großen auch nach dieser Richtung hin nur wenig zu ergänzen. So vortreffliche Lebensbeschreibungen nach ihr auch entstanden, das Ramannsche Werk wird trotzdem das größte und wichtigste Werk für den Forscher und ebenso für den Künstler, der sich mit Liszts Werken befaßt, das unentbehrlichste Hilfsmittel bleiben.

Diese riesige Biographie hätte allein die Arbeit eines Menschenlebens ausgefüllt. Doch ist sie nur ein Teil von Lina Ramanns Schaffen. Schon in Jugendjahren lieferte sie musikalische Aufsätze für die Hamburger „Jahreszeiten", worauf die Werke „Die Musik als Gegenstand der Erziehung", „Allgemeine Erzieh- und Unterrichtslehre für die Jugend" folgten. Ihren Studienwerken „Erste Elementarstufe des Klavierspiels" und „Grundriß der Technik des Klavierspiels" brachte Liszt so großes Interesse entgegen, daß er letzteres Werk mit einem empfehlenden Vorwort versah.

Ihre beiden Broschüren „Liszts Christus" (1879) und „Liszt als Psalmensänger" hatten in Liszt-Kreisen große Anerkennung gefunden. Eine geradezu unerhörte Arbeit schuf L. Ramann, indem sie die sämtlichen Schriften Liszts in die deutsche Sprache übersetzte, was insofern sehr schwer war, da der Stil Liszts, der durch die metaphorischen und transzendentalen Wendungen der Dichtungsweise Victor Hugos beeinflußt ist, nicht leicht in das Deutsche übertragbar war, ohne von seiner speziellen Eigenheit manches zu verlieren. Dieser Frau gelang aber die Uebersetzung so ausgezeichnet, daß man oft das Gefühl hat, vor deutschen Originalschriften Liszts zu stehen. — Ihr letztes Werk ist das „Liszt-Pädagogium". Sie hat darin alle Bemerkungen niedergeschrieben, die Liszt beim Unterricht machte, wobei sie aber auch aus eigenem geistvolle Zusätze über die Art des Vortrages machte. Leider sind nur 5 Hefte erschienen, bei denen Heinrich Porges, Prof. Berthold Kellermann, Frau Prof. Auguste Rennebaum, Ida Volkmann, August Göllerich und meine Wenigkeit durch Beiträge mitwirkten. Zur Zeit, als sie die Liszt-Biographie schrieb, leitete sie durch 25 Jahre mit Frl. Ida Volkmann in Nürnberg eine Musikschule, die sie auf enorme künstlerische Höhe erhob, da sie nach den Lehren Liszts, dessen Schülerin sie in ihrer Jugend war, unterrichtete.

Liszt ehrte Lina Ramann, indem er ihr seine zweite Elegie und seine große Konzertfantasie über spanische Weisen „dankbarlichst" widmete. Eminente Schüler und Schülerinnen wie Erika v. Binzer, Prof. Berthold Kellermann, Auguste Rennebaum, Frl. Löhner etc. geben Zeugnis von dem großen pädagogischen Können Ramanns.

So wie der Inhalt ihrer Werke etwas Großzügiges hatte und eher eine energische Mannesnatur als ein weibliches Wesen verriet, so war sie auch vom menschlichen Standpunkt nie kleinlich, indem sie alles nach jenen erhabenen Grundsätzen beurteilte, durch die unser Meister Liszt sich in seinen Handlungen leiten ließ. Alle, die am Lisztschen Lebenswerke kämpfend mithalfen, verlieren an Lina Ramann eine treue Gönnerin und Gefährtin und werden ihrer stets voll Freundschaft und Dankbarkeit gedenken. Liszt schrieb auf das Manuskript der zweiten Elegie, die er ihr widmete:

„Le seul bien, qui me reste au monde
Est d'avoir quelque fois pleuré!"

„Das einzige Gut, das mir bleibt im Leben, es sind Tränen, die ich einst geweint." Manche Träne wird dem Andenken Lina Ramanns fließen. — —

Erinnerung führt mich an Lina Ramanns Sommeraufenthalt, an die Gestade des Starnberger Sees, und aus den Wellen tönt Trauermusik: „Pensée des Morts".

Am Karfreitag 1912. **August Stradal.**

Das geistliche Musikfest in Frankfurt a. M.

IM März 1896 sagte *Gustav Mahler*, der über den geringen Erfolg eines in Berlin veranstalteten Konzerts wieder einmal in sehr gedrückter Stimmung war, zu seinen Freunden: „Ihr werdet es sehen, ich erlebe den Sieg meiner Sache nicht mehr, zu fremd und neu ist alles, was ich schreibe, für die Menschen, die keine Brücke zu mir finden. Ich habe nicht viel und mit Ausnahme der paar Lieder nichts Kleines geschrieben; nur in großen Abständen ein paar allerdings riesige Arbeiten: meine erste und zweite Symphonie, die

sich immer mehr von allem Gehörten und Gewohnten entfernen und ein Anknüpfen noch unmöglicher machen. Selbst Beethoven war doch zuerst Mozartisch, und Wagner lehnte sich an die Meyerbeersche Oper an; bei mir aber suche ich vergebens nach dergleichen.“

Er hat den „Sieg seiner Sache“ doch noch erleben dürfen, der große Einsame, als er in den unvergeßlichen Septembertagen des Jahres 1910 an zwei Abenden die Uraufführung seiner Achten Symphonie mit ihren 1000 Mitwirkenden in der Münchner Ausstellungskonzerthalle dirigiert hatte und ihn der Enthusiasmus der ergriffenen Hörer, denen dies herrliche Werk so leicht die Brücke zu ihm gebaut, am Schlusse wohl eine halbe Stunde lang umbrandete. Daß dieser Sieg freilich so rasch ein solcher auf der ganzen Linie werden, daß nach 1½ Jahren schon Frankfurt a. M., Leipzig, Amsterdam, Wien, Mannheim, Prag und Berlin mit seinem „Geschenk an die ganze Nation“ nachfolgen würden, das hätte sich Mahler wohl nie träumen lassen. Am 3. April haben nun nicht weniger wie 15 000 Menschen in der Städtischen Festhalle in *Frankfurt a. M.* diese künstlerische Offenbarung an sich erleben dürfen, an welchem Tage *Willem Mengelberg* die Bitte des verstorbenen Freundes erfüllen konnte, das Werk im a l l e r - größten Rahmen mit völlig zureichenden Mitteln zur Aufführung zu bringen: 2000 Mitwirkende füllten das Podium. Den Chor bildeten die „Zangvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst“ aus Amsterdam, der Cäcilienverein, der Neebsche Männerchor und Mitglieder des Sängerchores des Lehrervereins aus Frankfurt a. M., sowie ein vielhundertstimmiger Knabenchor. Im Orchester wirkten mit das „Concertgebouw-Orkest“ von Amsterdam, das Frankfurter Theaterorchester und Mitglieder des Orchesters der Sonntagskonzerte der Museumsgesellschaft. Also ein Massenapparat, wie er in Deutschland wohl noch nie auf die Beine gebracht worden ist. Trotzdem war die Wirkung nichts weniger als massig zu nennen. Die Riesendimensionen der Festhalle verschluckten so viel von der Klangwirkung, daß man anfangs die Musik oft nur aus weiter Ferne zu hören vermeinte und die ausgezeichneten Solisten *(Gertrud Foerstel, Emma Bellwidt, Ottilie Metzger-Lattermann, Anna Erler-Schnaudt, Jacques Urlus, Georg Nieratzky* und *Wilhelm Fenten)* nur zum Teil vernehmbar waren. So ging namentlich der erste Teil, der Hymnus „Veni, creator spiritus“ fast ganz der überwältigenden Wirkung verlustig, die den Hörer in kleinerem Raum einfach niederzwingt. Dafür klang dann aber der zweite Teil, die Schlußszene aus Goethes „Faust“, diese Musik voll absoluter Wahrheit und Schönheit, so weltentrückt erhaben und ätherisch verklärt, daß man über Zeit und Raum ganz hinausgehoben wurde. Die Worte Mahlers, die er im August 1896 in einem Briefe an Mengelberg schrieb, sollten, wie es diesmal geschehen war, bei jeder Aufführung dem Programm vorgedruckt werden: „Ich habe eben meine Achte vollendet. E s i s t d a s g r ö ß t e, was ich bis jetzt gemacht habe, und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber garnicht schreiben läßt. Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“ Es ist in der Tat ein metaphysisches Kunsterlebnis, das direkt an Wagners „Parsifal“ anknüpft. *Willem Mengelberg,* dem geborenen souveränen Leiter der Massen, der diese grandiose Aufführung tausend Hindernissen zum Trotz zustande gebracht, huldigten die begeisterten Hörerscharen am Schlusse minutenlang.

Der zweite Tag des Festes brachte dann in einer Matinee im Saalbau ein Sonderkonzert der Amsterdamer Sänger und des Amsterdamer Orchesters, das sich in Mahlers Vierter Symphonie als ein Instrumentalkörper von entzückender Schönheit des Tones, bewundernswerter rhythmischer Kraft und glänzendem Zusammenspiel erwies, das sich den besten deutschen Orchestern an die Seite stellen darf. Wundervolles Stimmmaterial und feinste dynamische Abschattierung zeigte die „Zangvereeniging“, die sich leider in einem recht landläufigen Tedeum des zeitgenössischen holländischen Komponisten Dr. *A. Diepenbrock* keine besonders dankbare Aufgabe gestellt hatte.

Der dritte Tag (Karfreitag) war *Johann Sebastian Bachs* „Matthäus-Passion“ geweiht, die bereits im Vorjahre am gleichen Tage und an der gleichen Stelle aufgeführt worden war. Der Abend, der die 18 000 Personen fassende Halle bis zum letzten Platz gefüllt hatte, brachte zunächst die angenehme Ueberraschung, daß die physikalischen Mängel der Akustik diesmal ganz zurücktraten und selbst bei Pianostellen die Solisten bis in entfernte Winkel vernehmbar waren. Es gab das natürlich für den Fachmann mancherlei Anlaß zum Studium der Voraussetzungen der tonlichen und klanglichen Wirkung der Klassiker und der Modernen. Die ganze Aufführung war von Anfang bis zu Ende machtvoll, erhebend und feierlich; kein Mißton störte die religiöse Grundstimmung, zumal all die Tausende bis zum Schlusse in musterhafter Ruhe und Aufmerksamkeit aushielten und sich, auf ergangenes Ersuchen, störender Beifallsbezeigungen enthielten. Trotz des Massenaufgebots an Stimmen klangen die Chöre aufs zarteste abgetönt und thematisch durchsichtig; sie intonierten zudem musterhaft sauber und sangen mit straffer Präzision. Mächtig wirkte wieder der *Knabenchor,* der unter *Ferdinand Bischofs* Leitung stand, der sich in unermüdlicher Arbeit um die Vorbereitung des Festes nicht hoch genug anzuschlagende Verdienste erworben hat. Das treffliche Solistenquartett bildeten *Alida Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Jacques Urlus* und *Tom Denys,* von denen der glänzende „Evangelist“ des Leipziger Heldentenors den Preis davontrug. Starke Eindrücke erzielte die ganz entmaterialisiert klingende Orchesterbegleitung, die wir so sphärenhaft schön in der „Matthäus-Passion“ noch nie gehört. Um die Soloinstrumente machte sich in hervorragender Weise *Paul Meyer,* Frankfurt (Cembalo), *Hans Lange,* Frankfurt (Violine), *R. Krüger* und *G. Blanchard,* Amsterdam (Oboen), *C. Willeke,* Amsterdam (Flöte) und *Emil Cornelius,* Amsterdam (Orgel) verdient. So vereinigte sich unter *Willem Mengelbergs* großzügiger und doch bis in intimste Einzelheiten tief eindringender Leitung alles zu einer ergreifenden und monumentalen Gesamtwirkung, die das Frankfurter Musikfest weihevoll ausklingen ließ. Man kann nur wünschen, daß es von jetzt an zu einer dauernden Einrichtung werde. Denn der Segen, den diese gewaltige Predigt in Tönen, den die Erhabenheit der musica sacra vielen Tausenden gebracht, die der Kirche oder dem Konzertsaal fern zu bleiben pflegen, ist zweifellos nicht so leicht zu ermessen. „Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen“, dies Goethe-Wort erfüllt sich hier einmal im b e s t e n Sinne. Hier kann eine m u s i k a l i s c h e V o l k s m i s s i o n ersten Ranges erfüllt werden. Daher: Vivat sequens!

H. Sonne.

Heinrich Marschners Chöre.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

V. Jäger- und Soldatenlieder.

A. F ü r a c a p p e l l a - G e s a n g.

79. *Jägers Brauch,* op. 66, No. 5. Die ersten Tenöre geben die frische Hornmelodie an, die übrigen Stimmen folgen in leicht kanonischer Form, bis sie sich im fünften Takte zusammenschließen und nun das ganze Stück hindurch, in mannigfachster Weise und Verteilung, auf vokalem Wege jenen instrumentalen Klang erzeugen, der namentlich für die Weberschen „Leyer und Schwert“-Lieder als durchaus charakteristisch zu gelten hat. Es kommt bei solchen Gesängen weniger auf die Subtilität thematischer Arbeit an, als eben auf die Klangwirkung. Webers Lützow-, Freischütz- und Euryanthe-Jäger-Chöre sind dafür ebenso typische Beispiele, wie dieser und die gleich folgenden Marschners; so namentlich das

80. *Jägerlied,* op. 85, No. 1.

81. *Soldatenlied,* op. 172, No. 5 und

82. *Soldatenabschied,* op. 172, No. 6, beide von Hoffmann v. Fallersleben gedichtet, sind gleichfalls ganz prächtige Stücke. Das erste legt den Schwerpunkt auf den Hörnerklang, dessen „Tatara“ von dem ganzen Chor volle fünfzehn Takte exekutiert wird. Der „Soldatenabschied“ erfordert eine Zweiteilung der Chormassen (vier Solostimmen und Chor). Die ersteren allein haben den Text des Liedes zu singen, während dem Chor lediglich wieder das „Instrumentale“ zufällt: in der ersten (größeren) Hälfte die Trommel („Bidibum“), in der zweiten daneben noch das Horn („Tralala“); nur ganz am Schluß ist dem Chor ein dreimaliges „Ade“, mit Trommelwirbel (Triller) im ersten Baß, vergönnt.

B. C h ö r e m i t I n s t r u m e n t a l b e g l e i t u n g.

83. *Schlachtlied,* op. 60, No. 3. Allbekanntes und berühmtes Stück aus „Templer und Jüdin“.

84. *Franzosenchor,* op. 65, No. 3. Famoses, die Kriegseitelkeit der Gallier ironisierendes Stück aus der ganz vergessenen Oper „Des Falkners Braut“, mit Janitscharenmusik.

85. *Soldatenchor,* op. 65, 3 No. 12. Aus demselben Werke und von gleich zündender Wirkung.

C. F ü r S o l o m i t C h o r u n d I n s t r u m e n t a l - b e g l e i t u n g.

86. *Jäger und Jägerin,* op. 30, No. 5. Hier hat der (Männer-) Chor abermals nur instrumentale Aufgaben zu erfüllen, indem er den Vers-Zäsuren ein bald kurzes, bald längeres „Trarah“ hinzufügt und nur die letzte Zeile jeder Strophe dem Solisten nachsingt.

87. *Lied des Bruder Tuck mit Chor,* op. 60, No. 10. Bekanntes Prachtstück des lustigen Eremiten aus „Templer und Jüdin“, das keine Lobesworte nötig hat.
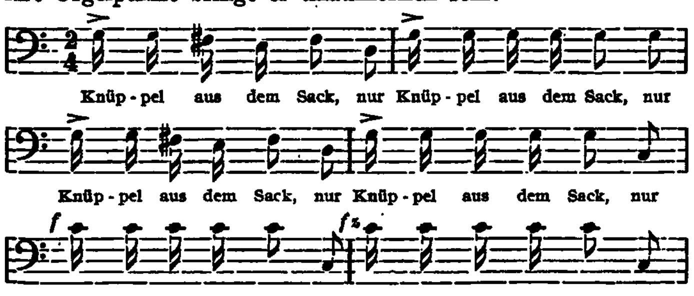
88. *Jägerlied,* op. 80, No. 16, aus „Hans Heiling“. Wie der Chor das „Bau, hetz, hussa, hallo, trara“ des Solisten wiederholt und ausgestaltet, ist eine Meisterleistung des volkstümlichen Tondichters.

VI. Vaterland und Politik.

Sie sind ja beide untrennbar und schließen sich dem soldatischen Wesen der fünften Gruppe leicht und ungezwungen an. Wie bei Karl Loewe war auch bei Marschner das patriotische Bewußtsein stark entwickelt; als wahrhaft liberaler Mann sympathisierte er mit den Freiheitsbestrebungen der vierziger Jahre. Die fünfzehn Gesänge dieser Gruppe erschließen ein neues Gebiet seiner Kunst.

A. Für a cappella-Gesang.

89. *Knüppel aus dem Sack*, op. 108, No. 3. Wieder eines der sogen. „unpolitischen“, in Wahrheit aber höchst politischen Lieder Hoffmanns von Fallersleben. Der erste Abschnitt dieses köstlichen Stückes zeigt uns im wesentlichen ganz geschlossenen vierstimmigen Gesang; sowie aber zum erstenmal das Losungswort „Knüppel aus dem Sack“ ertönt, da gewinnt der zweite Baß eine durchaus selbständige Stellung; als eine Art Orgelpunkt bringt er unaufhörlich sein:



in den mannigfachsten Varianten, und reißt dadurch die anfänglich zaghaften Oberstimmen so mit sich fort, daß sie endlich ebenfalls den Rhythmus aufnehmen und in ihm das Lied gemeinsam zum Ende führen.

90. *Der deutsche Rhein*, op. 108 (bis). Ueber die förmliche Manie, die sich beim Erscheinen des Beckerschen Gedichtes der Musiker bemächtigt hatte, so daß die Zahl der Kompositionen Legion wurde, hat Johann Peter Lyser einen sehr originellen Artikel in einer ganz verschollenen österreichischen Zeitschrift geschrieben, den ich, mit einzelnen Bemerkungen versehen, ans Licht gezogen habe[1]. Marschners Werk läßt an patriotischer Begeisterung nichts zu wünschen übrig.

91. *Bürger ist jeder Sohn*, op. 117, No. 1. Ein kräftig bewegtes Lied liberalster Tendenz, gedichtet von Wolfgang Müller von Königswinter.

92. *Dem General Düfour*, op. 139, No. 4 und

93. *Mein Vaterland*, op. 139, No. 5. (Das bekannte Hoffmann v. Fallerslebensche „Treue Liebe bis zum Grabe“.) „Instrumentallieder“.

94. *Ein Mann — ein Wort*, op. 152, No. 5. Kräftig und entschlossen, voll hoher und fortreißender Begeisterung.

95. *Kommunalgarden-Reveille zum Konstitutionsfeste*, ohne Opuszahl und

96. *Deutschlands Ehr und Pflicht*, ohne Opuszahl, sind zwei Gesänge, die den Zweck, zu dem sie geschrieben sind, voll und ganz erfüllen.

97. *Germania*, ohne Opuszahl. Dieses Lied der Studenten aus des jungdeutschen Dichters F. G. Kühne Schauspiel „Kaiser Friedrich in Prag“ war früher so bekannt, daß es in die Kommersbücher aufgenommen wurde. Ein prächtiger, wirkungsvoller Gesang, der bei allem edlen Zorn über die Uneinigkeit und Zersplitterung Deutschlands immer die glühendste Vaterlandsliebe entlodern läßt. — Das Stück ist übrigens in keinem Katalog verzeichnet, sondern von mir in der Sammlung „Germania. Ein Freiheitsliederkranz für deutsche Sänge aller Stände“, herausgegeben von Th. Täglichsbeck (Stuttgart 1848) aufgefunden worden.

B. Chöre mit Instrumentalbegleitung.

98. *Kaiserlied*, op. 130, No. 1. Wenn auch die Oper „Adolf von Nassau“ im ganzen verfehlt und nicht bühnenfähig ist, so wäre es doch schade, wenn dieser prächtige Gesang, für gemischten Chor und großes Orchester, für patriotische Zwecke verloren ginge. Er kann ohne jede Textveränderung aufgeführt werden. Dasselbe gilt für das

99. *Preislied für Deutschland*, op. 130, No. 20, aus demselben Werke.

C. Für Solo mit Chor und Instrumentalbegleitung.

100. *Protestlied für Schleswig-Holstein*, op. 154, No. 2. Kernige Komposition des berühmten Geibelschen Gedichtes mit dem Refrain:

„Wir wollen keine Dänen sein,
Wir wollen Deutsche bleiben.“

Für Baritonsolo, Männerchor und Pianoforte. Ein echtes Volkslied.

101. *Lied des Alten im Bart*, op. 154, No. 5. Das bekanntlich auch von Mendelssohn komponierte, herrliche Lied von Geibel: „Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht“ gehört zu unseres Meisters bedeutendsten Schöpfungen. (Näheres a. a. O.)

102. *Wachtlied der Leipziger Bürger*, ohne Opuszahl und 103 und 104. *Zwei Lieder für das X. Armeekorps*, ohne Opuszahl, sind vom gleichen Charakter wie die andern; doch Marschner wiederholt sich nicht und wird niemals gewöhnlich, sondern gibt seiner ehrlichen Begeisterung immer neuen und frischen Ausdruck.

105. *König Wilhelm*, ohne Opuszahl. Nach der bekannten Romanze des Ivanhoe aus „Templer und Jüdin“. (Näheres a. a. O.)

106. *Kriegslied gegen die Wälschen*, ohne Opuszahl, gedichtet von Ernst Moritz Arndt. Ein Glückszufall führte mir diesen ganz verschollenen, kriegerisch-energischen Gesang zu, der in jedes Soldaten-Liederbuch aufgenommen werden müßte. Er ist von so hinreißender Begeisterung und so unauslöschlichem Kampfesmut beseelt, daß man die Degenklingen in der klaren Luft förmlich blitzen sieht.

[1] Erscheint in der Breslauer Zeitung.

Unsere Rubrik: Anregungen.

Ein Vorschlag für Musikverleger.

VIELE junge, oft hochbegabte Tondichter führen Klage, daß man sich seitens der konzertierenden Künstler so wenig der n e u e n Musenkinder annimmt oder daß es oft Jahre und Jahre dauert — unterdes ist der junge Tondichter vielleicht schon ergraut, wenn ihm das Glück nicht hold war —, bis sich solche Neuschöpfungen gute Interpreten gewannen. Auch die Verleger haben natürlich darunter zu leiden. Es kann ja gar nicht so viel Konzerte geben, als man deren bedürfte, um alles Neue und darunter nur das Beste, dem Publikum bald bekannt zu machen. Und sind reproduzierende Künstler den guten Neuerscheinungen in der Musikliteratur noch so hold und zugängig — sie können auch nicht immer, wie sie möchten.

Immer mehr bricht sich die Stileinheit der Programme Bahn —, der Künstler ist also mehr oder minder an gewisse Komponisten gebunden. Oder ein Sänger ist zumeist nur in großen Werken beschäftigt und hat keine Gelegenheit für musikalische Kleinkunst. Eigene Liederabende geben nur wenige der Größten in häufigerer Zahl. Und unsere unüberstrahlten Klassiker bergen noch so viel unentdeckte Schätze! — Also wiederum heißt es für unzählige junge Komponisten: warten, warten auf den großen Augenblick, wo ein Künstler ihnen Bahn bricht und das Publikum für sie gewinnt. Es sind mir viel entzückende Kompositionen jung-deutscher und österreichischer Tondichter bekannt, die der Auferstehung im Konzertsaal harren. Alljährlich bekommt jeder konzertierende Künstler Stöße von Musikalien zugesandt mit der Bitte der Autoren und Verleger, sich ihrer „anzunehmen“ bezw. sie in sein Repertoire aufzunehmen. Das ist für die Mehrzahl ein Ding der Unmöglichkeit, teils aus obigen, teils aus anderen Gründen. Was aber Autoren und Verlegern von ungeheurem Nutzen sein könnte, daran hat bis jetzt scheinbar noch niemand gedacht: die g r ö ß t e n Verlagsanstalten müßten allwinterlich mindestens zwei bis drei N o v i t ä t e n - abende ihres Verlags s e l b s t veranstalten, etwa als kleinen Abonnementszyklus zu mäßigen Preisen und unter Mitwirkung namhafter Künstler. Das wirklich musikalische Publikum würde solchen Unternehmen sicher nicht fern bleiben und immer mehr Interesse daran gewinnen. Natürlich könnte unter dem Neuen nur das Beste berücksichtigt werden, worüber etwa ein kleines Sachverständigen-Kollegium zu entscheiden hätte. Es wäre aber der beste Weg, um bei musikgebildeten Dilettanten, die neue Sachen erst hören wollen, ehe sie kaufen, Musiknovitäten schnell einzuführen, w i r k l i c h e Talente r a s c h e r zu fördern und anzuspornen! Es würde auch denen, die neue Musikalien zu besprechen haben, die Arbeit wesentlich erleichtern, wenn man sie gleich auf ihren Eindruck in der Oeffentlichkeit prüfen könnte. Möchte diese Anregung doch an geeigneter Stelle Gehör finden und in nicht allzuferner Zeit in die Tat umgesetzt werden. Ein Versuch könnte immerhin gemacht werden. **Basilio.**

(Das ist zum Teil schon geschehen; wir erinnern an die Konzerte des Verlages *D. Rahter* in Leipzig. Natürlich könnten die Anfänge ausgebaut werden. *Red.*)



Unsere Künstler.

Von der Wiener Hofoper:

Mizzi Jeritza und Theo Drill-Orridge.

DER Personalstand der Wiener Hofoper hat eine äußerst wünschenswerte Auffrischung erfahren durch zwei ebenso schöne als stimmbegabte Sängerinnen, die beide von der Volksoper kommen, sich in Deutschland aber auch schon einen Namen gemacht haben. Die Sopranistin *Mizzi Jeritza* zunächst allerdings als — Operettensängerin. Als schöne Helena in der Reinhardtschen Inszenierung hat sich die hochgewachsene junge Brünnerin das internationale Publikum der Münchner Saison erobert, freilich nicht ganz in dem Fach, das sie anstrebt und für das ihr außerordentlicher schlagkräftiger und schöner dramatischer Sopran sie prädestiniert. An der Volksoper hat sie Elsa, Elisabeth und Senta gesungen, die Blanchefleur im „Kuhreigen" und die Stefana in Giordanos „Sibirien", alles mit stärkster Wirkung ihrer schönen natürlichen Mittel, zu denen der letzte künstlerische Schliff allerdings noch zu treten hat. Bevor ihr Kontrakt mit dieser Bühne noch abgelaufen war, trat sie in der Hofoper als Gast auf, und zwar in Liebstöckl-Oberleithners „Aphrodite", die ihr einen vollen Erfolg und der Hofoper die Gewähr brachte, daß sie auch als engagiertes Mitglied dem Rahmen dieses Instituts nur Ehre machen wird. Man darf auf die Entwicklung ihres schönen Talentes aufrichtig gespannt sein.

Die ausgezeichnete Mezzosopranistin *Theo Drill-Orridge* hat dagegen der Hofoper schon einmal angehört. Nachdem die interessante eigenartige Engländerin ihre Gesangsstudien in Frankfurt a. M. beendigt hatte, kam sie nach Wien zu Professor Reß und erregte sofort die Aufmerksamkeit Gustav Mahlers, der sie alsbald dem damals von ihm geleiteten Institute gewann. Ohne je vorher die Bühne betreten zu haben, debütierte sie 1906 als Adriano Colonna in „Rienzi" mit vollem Erfolg. Freilich machte sich auch hier mit der Zeit die Erfahrung geltend, daß auch die begabteste Sängerin einiger Bühnenpraxis bedarf, um sich dauernd behaupten zu können. So verließ Frau Drill-Orridge die Hofoper schon nach zwei Jahren, um an der Volksoper ihrer Begabung einen größeren Spielraum lassen zu können. Hier hat sie nicht nur alle großen Alt- und Mezzosopranpartien gesungen, sondern sich auch als Oratorien- und Liedersängerin einen bedeutenden Namen gemacht, wofür ihre edle, pastose und umfangreiche Stimme nicht weniger beitrug als ihr außerordentliches musikalisches Können. Eine größere künstlerische und materielle Zukunft anstrebend, begab sie sich im Winter 1911 nach Amerika, wo sie an der Metropolitan Opera sehr gefiel, in Wien sich aber eine Kontraktbruchsklage ihres Direktors zuzog, die vor Gericht geschlichtet werden mußte. Nunmehr ist Frau Drill-Orridge an den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Laufbahn, die Wiener Hofoper, zurückgekehrt, um in ausgereifter künstlerischer Kraft das Rollenfach Madame Cahiers zu übernehmen. Die Blutauffrischung, die dieses edle Institut durch den Eintritt zweier zukunftsvoller und — last not least — jugendlicher Künstlerinnen erfährt, wird seinen Vorstellungen von außerordentlichem Vorteil sein. **L. Andro.**

* * *

William Miller.

Der Tenor William Miller gehört der Wiener Hofoper zwar schon durch drei Saisons als fürstlich bezahlte Kraft an, hat sich aber erst in diesem Jahre zu der völligen Höhe seiner Künstlerschaft durchgerungen. Der noch junge Deutsch-Amerikaner, ein Schüler Professor Franz Hoböcks in Wien, hat über Düsseldorf den Weg in diese Stadt zurückgefunden. Die erlesene Schönheit seiner Stimme, die Gepflegtheit seines Gesanges fielen schon bei einem Gastspiel auf. Allein, wenn man nach der witzigen Einteilung Max Steinitzers die singende Menschheit in Stimmbesitzer, Sänger und Künstler scheidet, so konnte man Miller damals erst einen ehrenvollen Platz auf der zweiten Stufe, den Sängern, zubilligen. Indessen, Tenorstimmen sind selten, und so konnte Miller, der eine der schönsten besitzt, mit einer wahren Caruso-Gage in den Verband der Hofoper eintreten, ohne sich um Menschendarstellung einstweilen allzuviel zu kümmern. Er sang das gesamte lyrische Fach, auch einige Heldenpartien und als wichtigste Rolle ganz außerordentlich schön den Benvenuto Cellini in Weingartners Abschiedsvorstellung. Sein großer Triumph aber sollte erst kommen, und zwar unter der Direktion Hans Gregors, der seine wunderschöne Berliner Inszenierung von Massenets „Gaukler unserer lieben Frau" nach Wien übertrug und Miller mit der Titelrolle betraute. Hatte der Künstler sich so überraschend entwickelt, hatte der eminente Regisseur Gregor ihm die richtigen Fingerzeige gegeben — kurz, Miller bot neben seiner gesanglichen auch eine darstellerische Leistung in der Gestalt dieses tölpischen, rührend einfältigen Gesellen (der auf seine bescheidene Art der Mutter Gottes huldigt), die für den Erfolg des Werkes entscheidend wurde und ihm zu einer unabsehbaren Reihe von Wiederholungen verhalf. Nun erst ward Miller eigentlich „entdeckt", und zwar auch für jene, die sich mit seiner schönen Stimme allein bisher nicht zufrieden gegeben hatten. Neben seiner Tätigkeit als Bühnensänger ist Miller auch in Konzerten aufgefallen. So hat er unter anderem bei der Münchner Uraufführung des Mahlerschen Liedes von der Erde eine der Hauptpartien gesungen. Unter den deutschen Tenören steht Miller heute bereits an erster Stelle, besonders seit er auch als Schauspieler einer ungewöhnlich glänzenden Entwicklung entgegenzugehen scheint. **L. Andro.**



WILLIAM MILLER.

Musikalische Lausbubengeschichten.

Im Tagebuche des zwölfjährigen Max aufgefunden von Dr. WALTER NIEMANN (Leipzig).

1. Der Russe.

ICH lernte gerade die Puhnischen Kriege, als Papa nach Empfang einer Visitkarte mich aus dem Zimmer schickte. Er war sehr nervös und rief immer wieder „Die miserablen Kollegen mit ihren Empfehlungen! Als ob unsereins immer Zeit für junge schlechte Komponisten hätte, die man lancieren soll!" Was er wohl damit meinte? Als wir mal im Kieler Hafen fuhren, zeigte Papa mir so ein zigarrenförmiges Ding und nannte es Torpedo. Damit schießen sie unter Wasser die feindlichen Schiffe kaputt. So'n Ding läuft aus dem Langsierrohr hervor. Komponisten kann man aber doch nich abschießen!

Ich versteckte mich rasch hinter der Portiehre. Ein junger Mann trat stürmisch ins Zimmer. Er hatte eine große schwarze Mähne und gelbe Glazeehandschuhe an. Unterm Arm trug er eine große schwarze Mappe mit Schloß. Er hatte auch einen Kneifer an einer langen schwarzen Schnur. Papa war sehr nervös und wollte ihn durchaus weit weg vom Flügel in einen Stuhl setzen. Der Herr Popoff — so steht auf seiner Visitenkarte, die ich mir heute gestripst hab — wollte aber garnich. Er redete furchbar schnell und war sehr freundlich und Papa war auch sehr freundlich. Er war aber auch sehr unruhig und zog hinter seinem Rücken mannichmal ein furchbar böses Gesicht. Der junge Mann grüßte Papa von allen möglichen Leuten, die Papa garnich kannte, und Papa machte bei jedem neuen Namen einen



THEO DRILL-ORRIDGE.
Phot. A. Kolm, Wien.

kleinen Diener; es war sehr komisch. Der junge Mann sprach sehr hart und kollernd, ich hörte wie Papa sagte, daß es in Rußland sehr schön sei, also war er ein Russe. Mitten im Gespräch fuhr der Russe, wie von dem Tahrantel gestochen, auf und saß ganz plötzlich vorm Flügel. Er legte aus seiner Mappe ein gans furchtbar dickes Buch aufs Pult und fing an sehr laut und aufgeregt zu spielen. Papa saß ganz paff da; er war darauf woll garnich vorbereitet. Ich sah, wie er den Ungar noch beim Arm nehmen und wieder in den Stuhl drücken wollte. Es war aber schon zu spät. Der Russe merkte garnichts davon und sagte: „Nurr zwanzig Takte müssen Sie hören, Herr Professor, dann haben Sie den rechten Einblick in meine Operr. Da ist nun Erwin erschossen. Elmire kommt hinter der Eiche in stürmendem Laufe, sieht seine Leiche und sinkt mit lautem Aufschrei an ihr nieder. Von tödlichem Haß, von rasender Wut über die Tat seines gemeinen Nebenbuhlers geschüttelt, bricht sie, sinnlos vor Schmerz, in die Worte aus: Nun tobte der Russe gans furchbar auf dem Flügel und sang mit scheußlicher knödliger Stimme dazu: „Ihr Götter der Rache, seht hier die Triebe reiner Liebe entblättert vom gift'gen Hauch abscheul'chen Hasses!!"... Weiter konnte ich nichts verstehen, denn er tobte so furchbar und schlug eine Saite kaputt. Papa stand hinter ihm und machte lauter komische Gesichter oder er ging mit langen Schritten um den Flügel. Er ging gans dicht an mir vorbei und hatte die Hände hinter die Rockschöße. Das tut er immer, wenn ich meine Aufgaben nicht gelernt hab und er furchbar bös ist. Zuletzt haut er mich dann immer oder gibt mir eine Waschel. Ich war sehr neugierig, ob er den Russen nun auch hauen oder ihm eine Waschel geben würde. Denn der Russe schlug noch eine zweite Saite kaputt. „Oh, oh," sagte er bedauernd und hielt einen Augenblick auf. Wie der Blitz war Papa bei ihm und klappte den Deckel zu. Er sagte: „Ich darf Ihnen wirklich nicht länger zumuten, auf einem so schlechten Instrument zu spielen" und sah sehr freundlich aber zugleich sehr säuerlich aus und lobte mit ein paar Worten seine Musik und fragte ihn, wo er studiert und das gelernt hätte und nötigte ihn wieder in den Stuhl.

Der Russe schnaufte sehr, denn so hatte er sich mit Spielen und Singen angestrengt. Sein Gesicht sah sehr enttäuscht und ärgerlich aus. Ich glaube, es tat ihm leid, daß er nich noch mehr spielen und singen konnte, denn die schwarze Mappe war gans voll von Noten. Aber Papa hatte den Flügelschlüssel herausgenommen und in die Tasche gesteckt, und als der Russe sehnsüchtig nach dem Flügel blickte, machte Papa ein gans furchtbar komisches Gesicht, wurde sehr rot und schneuzte sich die Nase.

Papa und der Russe redeten noch allerlei; aber Papa antwortete schließlich garnich mehr, und so entstand eine schreckliche Stille im Zimmer. Mama sagt, daß dann ein Engel durchfliegt. Aber ich konnte nichts sehen. Dann scharrte der Russe mit den Füßen, rückte den Stuhl und redete etwas von Zeit, die er in Anspruch genommen hätte, daß er unbeschreiblich glücklich sei, daß Papa die neue Oper gefallen habe, und daß er das seinem Verleger schreiben wolle, und ob er seine Worte in den Verlags-Prospekt setzen dürfe, und ob Papa doch ja morgen in das Konzert käme, wo er die Bruchstücke aus der Oper dirigiehre, und ob Papa doch ja eine recht ausführliche Besprechung in der großen Tageszeitung brächte und ob er vielleicht hoffen dürfe, daß sie nicht a l l z u ungünstig ausfiele — hier machte er ein gans furchbar süßliches Gesicht, grade wie meine Schwester, wenn sie Papa bittet, daß er sie zu Ball gehen läßt — und ob er sich auf Papa in anderen Städten berufen dürfe, und ob er ihm seine neuen Sachen immer zuschicken solle und ob er sie dann nich gleich in der großen Tageszeitung oder in den Fachblättern besprechen wollte und ob er seine Lehrer von ihm grüßen lassen dürfe und ob Papa ihn nich, wenn er nach Moskau käme, besuchen wollte und daß er diese Stunde der Bekanntschaft mit einem so großen und kenntnisreichen Manne nie vergessen werde und daß er darum bitte, ihn den verehrten Seinigen angelegentlichst zu empfehlen und daß er hoffe, daß auch die verehrten Seinigen dem Konzert anwohnen würden und daß seine Konzertagentur sich erlauben werde, ihm noch heute eine Anzahl guter Billjetts zur Verfügung zu stellen.

Das sagte er alles gans furchbar rasch. Dann schlängelte er sich am Flügel vorbei auf den Korridor. Papa folgte ihm. Draußen redete er noch mal lange, dann scharrten sie mit den Füßen und die Etagentür klappte zu. Aber Papa war furchbar bös! Er schimpfte gans entsetzlich über die komponierenden Grünschnäbel, die ihm die kostbare Zeit wegstehlen, die nichts Ordentliches gelernt hätten, die keine Bildung besäßen, sondern solche abgeschmackten Texte in Musik setzten und die nichts Eignes geben, sondern Wagner-Aufguß in zehnfacher Verdünnung (das muß eine Art Thee sein, denn Mama sagt immer zu Liese, daß sie noch mal ordentlich aufgießen soll). Dann zankte er sich furchbar mit Emma und befahl ihr, keinen Besuch um diese Zeit mehr vorzulassen und nannte sie eine dumme Truhde. Dann zog er sich an und schmiß die Etagentür zu und ging aus.

Ich kroch hinter der Portiehre hervor und dachte immer wieder, warum Papa dem Russen das alles denn nicht selbst gesagt hat und warum er sogar so freundlich zu ihm war? Dann setzte ich mich wieder an die Puhnischen Kriege.

* * *

2. Mister Fox und Mister Knox.

Sonnabend Nachmittag, als ich eben an die Algebrah-Aufgaben gehen wollte, klingelte es draußen. Papa riß die Tür auf und schob einen furchbar langen mageren Mann hinein und sagte, ich sollte draußen spielen gehen. Das tat ich aber nich, denn der lange Mann sah so aus,



MIZZI JERITZA.
Phot. L. Gutmann, Wien.

als ob er Papa was tun wollte, und ich versteckte mich daher wieder hinter der Portiehre, was Papa, der so schrecklich kurzsichtig ist, ja nie bemerkt, und paßte tüchtig auf, daß nichts geschah.

„Mister Fox, setzen Sie sich doch, bitte!“ sagte Papa. Also Mister Fox hieß er, dann war er woll ein Engelländer. „Aohh!“ machte Mister Fox gans langsam, und das sah furchbar komisch aus, denn er rauchte eine kurze Pfeife und zog dabei den Mund gans breit auseinander. Er sprach sehr knapp und bestimmt und saß sehr ruhig da, sein Gesicht verzog sich garnich, sondern er blickte Papa immer mitten auf die Nase, was ihn sehr nervös machte. Nun erzählte er, daß er in die Hauptstadt gekommen wäre von Nju York — also ist er ein Amerikahner — und daß sein erster Weg zu Papa, dem großen, auch drüben berühmten Kritiker und Lehrer gewesen sei, der so viel Bücher geschrieben habe. Nur ihm lasse er, der Herausgeber der größten amerikanischen Musikzeitschrift, diese Ehre widerfahren. In Deutschland, überhaupt in Europa gäbe es gar keine verbreiteten oder einflußreichen Musikzeitschriften. Seine eigne läsen ein paar hunderttausend Menschen, in Europa täten das bei den einheimischen ein paar Hundert oder Tausend. Er redete riesig großspreizig und legte eine mächtig lange bunte Rolle mit vielen Bildern drin — seine Musikzeitschrift — auf den Tisch. Papa sagte garnichs, das konnte er auch garnich, denn so bestimmt und laut redete Mister Fox. Er sagte, daß er nun auch Papas Bild haben müßte und ob Papa den Text dazu selber schreiben wolle? Papa wunderte sich, Mister Fox lächelte und sagte, er könne das ruhig tun, wenn er ein kleines Inseraht für seine Meisterklassen bezahlen wolle. Sonst mache er oder einer seiner Mitarbeiter das, natürlich würde Papa dann — aber auch nur dann! — sehr gepriesen werden.

Papa wurde sehr rot und sah furchbar ärgerlich aus. Mister Fox redete aber immer weiter. Er erzählte Papa, daß man in Amerikah etwas ganz anderes in den großen Musikzeitschriften erwarte. Da will man die Bilder der Künstler sehen und wissen, was sie Tag und Nacht treiben, wo sie wohnen, wie sie eingerichtet sind, wo sie ihre Hüte und Zigaretten beziehen, wie ihr Droschkenkutscher heißt, wieviel Stunden sie am Tage üben, wieviel Stunden sie geben und was 'ne Stunde bei ihnen kostet. In Amerikah interessiert in der Kunst zuerst die Person, im alten Europa die Sache.

Plötzlich fuhr Mister Fox auf ein Buch los, das auf dem Tisch lag und sagte, daß er das haben wolle, und Papa solle ihm seine übrigen Bücher zeigen, die er geschrieben hätte. Papa holte sie aus dem Schrank und legte sie ihm vor, und Mister Fox machte immerlos „Aoohh!“ und las die Kritiken über sie und sagte, daß sie sehr gut seien und daß er alle Bücher haben wolle. Papa lachte und sagte, daß er das gern glaube, dann müsse Mister Fox ihn aber tüchtig für seine Uebersetzungen bezahlen. Mister Fox sagte nun garnichs und sah sich der Reihe nach alle Titelblätter an und schmunzelte dann furchbar und sagte, daß ihn kein Mensch zwingen könne, etwas dafür zu bezahlen, denn kein einziges von Papas Büchern sei „koppireit“ (copyright) und er könnte sie jede Stunde einfach nachdrucken und unter seinem Namen herausgeben. Papa wurde schrecklich bös und fuhr wie von dem Tahrantel gestochen auf. Mister Fox lachte und beruhigte ihn und sagte, selbstverständlich solle er Geld kriegen, er werde schon schreiben, wenn es soweit wäre und sah dabei gans aus wie ein Galgenvogel.

Mister Fox erzählte dann Papa, wie großartig seine Musikzeitschrift ginge und wie viele hunderttausend Dollars er allein durch die Inserahte verdiene und fragte Papa, ob er nich die geschäftliche Vertretung für Deutschland übernehmen wolle. Papa sagte ganz kurz, daß er Kritiker und Musiklehrer und kein Geschäftsmann sei. Mister Fox machte da ein gans furchbar erstauntes Gesicht und wunderte sich sehr und konnte es absolut nich begreifen, daß ein Kritiker und Musiklehrer kein Geschäftsmann wäre und zugleich 'ne Konzertagentur hätte.

Dann frug er Papa, ob ihn auch die Künstler ordentlich bei ihren Kritiker-Besuchen zahlten? Papa wurde wieder schauerlich zornig und schrie, er, Mister Fox, sei ein unverschämter Patron, und in Europa seien die Kritiker unbestechlich und er wolle hoffen, daß er das von seinem miserablen amerikahnischen Standpunkt aus gesagt hätte, denn sonst —

Mister Fox blieb gans ruhig sitzen und winkte immerzu mit der Hand ab und machte immerzu bedauernd „Aohhh!“ und sagte, daß er nich begreifen könne, warum Papa so aufgebracht wäre, Kunst sei doch einfaches Geschäft, nur die Europäer wollten das vielfach zu ihrem eignen Schaden nicht einsehen, und dann stand er auf. Es war furchbar anzusehen, weil er mir den Rücken zukehrte. Ich dachte, nun will er Papa was tun, ergriff die Portiehre mit einer Hand und machte mich sprungfertig.

Mister Fox rief aber nur „Aohh, Mister Knox, kömm in!“ Auf einmal stand ein ebenso langer, magerer Mann in der Tür, der einen schwarzen Kasten mit einem kleinen Ball an einer Schnur in der Hand hatte. Er zückte ihn auf Mister Fox und Papa. Da kriegte ich es furchbar mit der Angst, denn der Mann wollte Papa auch was tun und war gewiß ein Mörder. Auf einmal blitzte es in der Stube; ich vergaß alles, sprang hinter der Portiehre hervor, riß aus Leibeskräften an Mister Fox' und Mister Knox' Rockschößen und schrie „Hilfe, Hilfe, kommt schnell, hier wird Papa totgeschossen!!“

Mama und Liese rissen die Tür zum Wohnzimmer auf, Emma stürzte zur andren herein. Mister Fox und Mister Knox lachten Tränen und hielten sich den Bauch. Mister Fox sagte, als er endlich wieder sprechen konnte: „Lieber Professor, regen Sie sich doch nicht auf; beste verehrte Herrschaften — hier dienerte er Mama und Lisbeth an und Mister Knox dienerte mit — wir sind keine Mörder! Mister Knox hat mich doch nur mit Herrn Professor für meine Musikzeitschrift mit Blitzlicht photographiert!! Neuester Kodak, brillanter Apparat, amerikahnisches Material, selbst im Zimmer nur Momentaufnahmen! Habe die Ehre, verehrte Herrschaften, leben Sie recht wohl! Laß uns los, dir littel felloh![1] Ich werde Ihnen, bester Professor, die Nummer zuschicken, sobald sie heraus ist. Die wird Sie mächtig bei uns bekannt machen!“ Dann gingen Mister Fox und Mister Knox lachend heraus unter vielen Bücklingen und Papa geleitete sie, noch gans verwirrt und verlegen, zur Haustür.

Dann kam Papa wieder rein. Ich war so aufgeregt, daß mich noch lange der Bock stieß und ich garnich sprechen konnte. Alle standen um mich rum. Mama und Liese weinten. Papa standen auch die Augen voll Tränen. Er nahm meinen Kopf zwischen beide Hände und kniff ihn gans furchbar. Ich hielt still und wartete, daß er mir Wascheln geben würde. Stattdessen küßte er mich ordentlich ab und nannte mich seinen „frechen, dummen, lieben Bub“! Warum nur?

Ich schämte mich sehr, und nachdem Papa und die Andren nun noch schrecklich über die beiden Amerikahner gelacht hatten und hinaus gegangen waren und es ruhig im Zimmer geworden war, setzte ich mich wieder an die Algebrah.

* * *

3. Im Operetten-Theater.

Den ganzen Sonntag war ich furchbar traurig. Die Ferien waren alle, und morgen ging die Schul wieder an. Morgens und Mittags, wo es besonders gutes Essen gab, war ich noch sehr vergnügt und haute mich mit Liese. Gegen Abend, als es finster wurde, fiel es mir aber ein, daß ich meine Aufgaben nich konnte und das machte mich sehr unruhig, und Mama sagte immerzu „Was hat nur der Junge“ und sah mich scharf an, und das machte mir große Verlegenheit und ich mußte schließlich weinen.

Liese sagte, daß heute der letzte Ferientag sei und daß ich darum so traurig sei, und die Eltern lachten, worüber ich sehr wütend wurde und um mich schlug. „Da müssen wir unsren Jungen noch mal aufheitern,“ sagte Mama und Papa lachte und rief: „Jetzt weiß ich was. Der Junge soll heute abend mal mit mir ins Opretten-Deahder.

Mama wollte erst garnich und sagte, sowas dürfe ich noch nich sehen, das schicke sich nich für mein Alter, es sei doch gefährlich, sowas auf der Bühne zu sehen und so weiter. Papa lachte und sagte: „Unsinn, davon versteht er ja noch garnix.“ Mama wollte immer noch nich — warum nur nich? —, aber Papa sagte, ich solle mich aus dem Tempel scheren und mich fein herausputzen, er ginge selbst mit, da es eine Premmiehre sei, und er werde aufpassen, daß nix passiehre.

Liese machte mich sehr fein und ich ging mit Papa ins Deahder. Nich auf'n Topp, wo ich vor einigen Wochen heimlich mit Paul Meyer den „Tell“ gesehen, sondern unten ins Parkett, wo furchbar viel feine Leute und furchtbar viel Männer saßen. Die Uwertühren-Musik war miserabel, sagte Papa zu mir. Ich fand sie sehr lustig und schrecklich laut mit viel Trompeten, was mir am besten gefällt. Ich sagte das zu Papa, und er schüttelte den Kopf und sagte, woher ich diesen schlechten Musikgeschmack hätte? Von Dir doch natürlich, sagte ich, und da lachte er so in sich hinein, daß er gans blau wurde. Währenddessen war der Vorhang hochgegangen und es war gans finster. Es wurde noch zweimal gans finster und dann sagte Papa, daß die Oprett nun aus wär. Ich konnte das nich begreifen, denn die Handlung war noch garnich zuende. Papa wurde jedesmal, wenn es wieder hell wurde, immer zorniger und sagte, daß er verrückteres und blöderes Zeug, einen stinkenderen Operettensumpf noch nie gesehen hätte und wunderte sich, daß die Leute darüber lachen konnten. Ich wunderte mich auch, denn ich konnte garnich lachen, weil ich garnix verstand. Papa lachte, als ich ihm das sagte, und meinte, das wäre nur gut für mich. Er bat mich, ordentlich aufzu-

[1] dear little fellow (lieber kleiner Bursch')!

passen und ihm dann Alles zu erzählen. Das konnte ich aber nich, weil gar kein Sinn drin war. Ich wurde schließlich wütend, weil Alles immerzu lachte und ich dachte, daß man mich veralbern wollte. Schließlich aber kriegte ich es mit der Angst und bildete mir ein, daß alle die vielen Leute verrückt geworden waren, weil sie darüber lachen konnten.

Auf der Bühne liefen die Leute immer aufgeregt hin und her und sangen dazu mit scharfen gellenden Stimmen und das Orkester spielte mit. Was sie sangen, konnte ich nich verstehen. „Freue Dich, daß Du es nich verstehst," sagte Papa und nahm mich um den Hals. Ein paar Mal kamen eine ganze Kolonne junge Mädels in furchbar kurzen und glitzernden Röckchen herein, die bei jedem Schritt nach auswärts schlugen. Sie tanzten rasend schnell und klapperten dazu mit Hölzchen in den Händen. Alle Augenblick streckten sie ein Bein hoch in die Luft, und alle Herren um uns rum schauten durch die Operngläser hin. Oben waren sie sehr weit ausgeschnitten, noch viel mehr wie Liese, wenn sie zu Ball geht. Dann drehten sie sich rasend schnell um sich selbst, daß die Röckchen ganz wagerecht standen oder hoppsten und balanzierten auf den Fußspitzen. Das muß furchbar schwer sein, Paul Meyer versuchte es mal, fiel aber dabei um. Nachher, wie sie heraus waren, stellte die Bühne ein großes Restaurang vor. Ueberall saßen ne Frau und nen Mann um einen Sektkübel und tranken Schampanjer und küßten sich immerzu, und dann umärmten sie sich und sangen sich an, grade wie unser Kanarienvogelpaar. Sie sangen übrigens schrecklich unrein; ich sagte das Papa, da schüttelte er mich im Spaß und sagte: „Gottlob, mein gutes Gehör hat der Junge doch noch geerbt." Die Leute auf der Bühne hatten wundervolle Kleider an und die Zimmer waren prachvoll möbliehrt. Papa schimpfte, als ich ihm das sagte, und meinte, daß darunter die Oper stets leiden müßte und daß dafür neulich der „Freischütz" schauerlich inszeniehrt gewesen sei. Ich frug Papa, was inszeniehrt bedeute, und er erklärte, daß das ein in der Theatersprache gebräuchliches Fremdwort sei und von Szene komme. Das verstehe ich nich, denn wenn Mama und Papa sich zanken, sagt Liese hinterher, daß das eine Szene gewesen sei, und das hat doch mit der Oper nix zu tun. Emma sagte allerdings mal in der Küche zu mir, daß das ein großartiges Theater gewesen sei.

Ich wollte das grade Papa sagen, da ging die Musik wieder los und der Vorhang auf. „Schahmlos!" flüsterte Papa. Da stand ein Bett und ein Nachttisch. Das Bett war für zwei Menschen breit und mit herrlichem Atlas zugedeckt. Auf dem Bettrande saß eine wundervolle Frau und wollte zu Bett gehen, denn sie zog sich aus. Neben ihr saß ein Mann, furchbar fein angezogen, mit einem Ziehlinder und einer roten Rose im Knopfloch und flötete auf seinem Schirmgriff und schaute ihr zu und machte ein süßes Gesicht. Ich fand, daß es schrecklich sein muß, sich so vor allen Leuten auszuziehen und schämte mich sehr für die Frau. Die Leute aber lachten sehr und kicherten und meinten, daß sie eine wunderhübsche Frau sei, in die man sich schon verlieben könne. Als sie sehr ausgezogen war, stand der Mann auf und zog eine Portiehre zu, durch die man aber alles sehen konnte. Nun zog sich auch der Mann aus — Mama sagte, daß auch er das nur so getan habe — und beide legten sich zu Bett, was furchbar komisch aussah, denn sie setzten sich beide Schlafhauben auf und zogen nun auch, wie ich noch eben erkennen konnte, die Portiehre von ihrem Himmelbett zu. Dann drehten sie das ellektrische Licht auf der Bühne ab, und der Vorhang fiel. „Nun ist es aus," sagte Papa. „Wieso," sagte ich, „die sind doch erst zu Bett gegangen und schlafen. Die sind aber noch garnich verheuratet. Nun kommt doch erst noch die Hochzeit und das Hochzeitessen und vorher der Polterabend wie voriges Jahr bei Schwester Martha und Onkel Adolf. Nein, ich will noch hierbleiben, es ist bestimmt noch nich aus!

Papa lachte und alle, die uns drum herum zuhörten, lachten, daß sie gans blau im Gesicht wurden. Papa nannte mich seinen lieben unschuldigen Jungen und eine nette feine alte Dame strich mir über den Kopf und sagte, ich hätte sie nun so beschämt, daß sie in keine Oprett mehr gehen wollte, und ich dürfe auch ja nich wieder hineingehen.

Warum nur nich?!

Ferruccio Busoni: „Die Brautwahl".

Musikalisch-phantastische Komödie in 3 Akten und einem Nachspiel nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung.

(Uraufführung im Hamburger Stadttheater am 13. April.)

Es war ein großer Tag für das Hamburger Stadttheater. Premierenstimmung im ganzen Hause. Damen in großer, reicher Toilette, tief dekolletiert; Herren im Frack und Smoking: das war Berlin, ungefähr 250 Köpfe stark, modern, liberal, amüsierfreudig. Dann sah man „verschlossenere", weniger herausfordernde Kleider, aus sehr guten und sehr soliden Stoffen; Gehröcke (natürlich ohne weiße Kravatten) und Jacketts: das war Hamburg, Abonnement, zurückhaltend, konservativ, materiell. Und am Schluß der Akte und der Oper ging es dementsprechend zu: Berlin applaudierte, Hamburg schwieg oder faßte sich einen großen Mut und zischte. *Busoni*, Kapellmeister *Brecher*, Regisseur *Jelenko* und die Darsteller wurden ebenso intensiv gerufen wie abgelehnt. Der Hamburger kann es nun einmal nicht vertragen, wenn einer seinesgleichen, wie der Kommissionsrat Voswinkel, der sicherlich ein tüchtiger Kaufmann gewesen ist, an der Nase herumgeführt und schließlich hereingelegt wird, weil er sich nicht auf die Kursschwankungen der menschlichen Seele vorbereitet hat. Es greift zu nahe an das, was dem Hamburger Familienvater selbst eines Tages in seiner Familie passieren könnte; allerdings ohne Mitwirkung von so geheimnisvollen Leuten wie dem Goldschmied Leonhard und dem Juden Manasse, die heutzutage ohne Zweifel wegen fortgesetzter Irreführung der Kriminalpolizei längst eingesperrt wären.

Busoni hat dem von ihm selbst verfaßten Textbuch folgendes Motto aus Tiecks „Der gestiefelte Kater" beigegeben: „Sollten Sie daran Gefallen finden, so müßten Sie alle Ihre etwanige Bildung beiseite setzen und recht eigentlich zu Kindern werden, um sich kindlich erfreuen und ergötzen zu können." Damit ist von vornherein dem Zuschauer ein Schlüssel gegeben, den er seiner Phantasie entsprechend benutzen kann. Er braucht ihn ja auch, wenn er Hoffmanns phantastische Erzählung lesen will, aber leider wird dieser Dichter in unseren Zeiten realer Geschmacksrichtungen zu wenig geschätzt. Es ist sicherlich nicht leicht gewesen, aus der langen, episodenreichen Erzählung ein Bühnenbuch zusammenzustellen, denn es gibt darin so viele reizende Bilder, daß man sie am liebsten alle auf die Bühne bringen möchte. Die scharf und wundervoll abgeschlossen gezeichneten Personen verlangen geradezu nach den Brettern. Kommt noch der feine, ironische Humor dazu, mit dem der nüchterne Kaufmannsverstand des Voswinkel geschildert wird, dem nur Geld und Titel imponieren; ersteht noch der trockene, verschrobene Beamtentypus, der Geheime Kanzleisekretär Thusmann vor einem, in den Hoffmann alles hineingepackt hat, was übrig bleibt, wenn man von einem vertrocknenden Beamten den Menschen subtrahiert; sieht man sich plötzlich dem Parvenüjuden Bensch gegenüber, dessen groteskes, unverschämtes, selbstsüchtiges Wesen noch heute in der Berliner Kurfürstendammgegend heimisch ist; sitzt da der mysteriöse, düstere Manasse, der wie ein aus dem Mittelalter herübergreifender, teuflischer Ahasver wirkt; dem als nicht minder mysteriöses Wesen, aber gerade entgegengesetzt wirkend, der prächtige Leonhard gegenübersteht, der das Edle, Schöne und Menschliche mit geheimnisvoller Macht fördert, so hat man die Figuren beieinander, mit denen Hoffmann ein lustiges, grotesk-phantastisches Marionettenspiel treibt.

Das Liebespaar Albertine und Edmund, voll von verlangender Zuneigung und rechtem Instinkt für reine Lebensfreuden, ist eigentlich mehr ein Objekt für alle übrigen Beteiligten als der Mittelpunkt der Dichtung. Das sind alles Charaktere, die nur auf die Bühne gestellt zu werden brauchen, um sofort zum Leben zu erwachen. So hat Hoffmann sie geschaffen und Busoni sie übernommen. Rede und Gegenrede ist häufig in der Erzählung bereits so wirkungsvoll, daß sie wörtlich in das Buch übergehen konnte. Und dann das Milieu. Nebeneinander steht da steifes, biederes Bürgertum, Künstlersinn, Wirken geheimnisvoller Kräfte und ausgesprochen jüdisches Element: wie viel und wie großen Spielraum gibt das einem phantasiebegabten und sicher zeichnenden Komponisten! Gerade diese musikalische Zeichnung des Milieus und der von grober Leidenschaftlichkeit freien Charaktere hat den Stilisten Busoni am stärksten gereizt. Er hat eine Oper der Musik wegen schreiben wollen; das ist ihm gelungen, wenn auch die Konzentration der Handlung darunter gelitten hat. Sein Textbuch ist so verfaßt, daß es ihm eine geschlossene Kette solcher Dinge bot, die einer starken musikalischen Charakterisierung fähig war. Versteht man den Witz, den Geist, die Ironisierungen des Textes, so kann man mit dem Ohr unmöglich an der schier unversieglichen Quelle musikalischer Erfindung vorbeikommen, ohne auf die vielen ganz neuen und sicher treffenden Ausdrucksarten Busonis aufmerksam zu werden. Zwei meiner Kollegen haben zu Busonis Gunsten den Vergleich mit Verdis „Falstaff" gemacht; mit vollem Recht, denn dort setzen die Wege ein, die Busoni mit den seit jener Oper noch erweiterten technischen Mitteln eingeschlagen hat, aber in ganz eigener, persönlicher Tonsprache, die mit keinem modernen Opernmeister Berührungspunkte aufweist.

Vielleicht trifft man das Werk am ehesten mit der Bezeichnung „szenische Musikdichtung", mit der Betonung auf „Musik", denn das Szenische tritt eigentlich so weit zurück, daß ein Bühnenerfolg vorläufig nicht konstatiert werden kann. Leitmotive oder durchgeführte Themen sind nur nebensächlich vorhanden. Jeder Moment ist mit neuen musikalischen

Gedanken dargestellt, die mit dem Text und der Handlung wiederholungslos weitergehen. Das gibt dieser Musik das Sprudelnde, nicht so sehr das Gefühl als die Gedanken Fesselnde. Man wird niemals in eine schwelgende Melodie eingehüllt, die sich unbewußt dem Gehör einprägt, sondern man muß aufpassen von der ersten Note bis zur letzten, um zu verstehen, was das Orchester alles zu sagen hat. Dabei gibt es, wie in den beiden Duetten zwischen Albertine und Edmund, Melodien von so feinem unbekanntem Zauber, daß man entzückt aufhorcht, um ja nicht einen Ton davon zu verlieren. Aber man glaube auch nicht, daß das Gefühl ausgeschaltet werden müsse, o nein, es wird nur in einer weniger sinnfälligen Weise beschäftigt als üblich. Es wird ergriffen von der zarten, ausdrucksvollen und feinnervigen Harmonie, dem vornehmen, unmateriellen Orchesterklang und dem frischen Tempo, von der Kraft der Vitalität, die in dieser eigenartigen Musik steckt. Es gibt wirkliche, dahinlaufende Allegros, voll Grazie und Geist, wie sie sich nur jemand leisten kann, der Vertrauen zu immer neuen Einfällen hat. In diesen Allegros steckt ein Reichtum an rhythmischer Abwechslung, der zuweilen prickelt wie Sekt. Dann wieder wird man gepackt von der Schwere und Unheimlichkeit der Manasse-Musik, der Erhabenheit, in der Leonhard gehüllt erscheint, der behaglichen Spießigkeit, die Voswinkel charakterisiert, und der geradezu lächerlich drastischen Jüdelei, die mit dem jeweiligen Erscheinen von Bensch im Orchester anhebt — jede Note eine typische Handbewegung.

Hat man sich an das Neue dieser Busonischen Opernmusik gewöhnt, so erkennt man eigentlich erst, wie leicht verständlich sie ist, trotz aller kompositionstechnischen Schwierigkeiten, die in dem Werk stecken. Anderseits genügt ein Blick in die Partitur, um zu sehen, wie klar und sicher jede Note hingesetzt ist: nirgends Versuchtes, immer nur mit den notwendigsten Mitteln Erzieltes steht darin.

Die Behandlung der Singstimmen stellt eine äußerst glückliche Verschmelzung von natürlicher Sprechweise und Gesang dar. Die Sänger der Hauptrollen haben versichert, daß sie in den letzten Jahren keine so leicht und angenehm sangbaren Partien studiert haben. Das will etwas heißen. Alles in allem: ein Operndebüt, das trotz manchem am Buch noch nicht völlig Gelungenen voll Bedeutung für die Zukunft ist.

Die Aufführung stand unter der musikalischen Leitung *Gustav Brechers*, in dem Busoni einen Dirigenten gefunden hat, der allen Instinkt für seine Kunst besitzt. Brecher ging vollständig in dem Geist und der Subtilität der Partitur auf. Schade nur, daß ihm kein besseres Orchester zur Verfügung stand; man spürte nur zu deutlich, wie viel edler alles klingen kann, aber wo die Mittel ungenügend sind, kann halt der beste Dirigent nur bis zu einem gewissen Grade das Gelingen bringen. Von den Darstellern gebührt Herrn *Birrenkoven* die Palme. Er, der Heldentenor, stellte die groteske Buffo-Rolle des Thusman mit einer durchgearbeiteten Vollendung dar, die schlechtweg meisterhaft genannt werden muß. Auch *Wiedemanns* Kommissionsrat Voswinkel, *Lohfings* Manasse und *Maraks* Edmund waren weit über das Uebliche hinausgehende Leistungen. *vom Scheidt* spielte zum größten Teil den Leonhard recht gut, nur fehlte die dämonische Kraft, die sogleich die Ueberlegenheit dieser Figur erkennen läßt. Frau *Puritz-Schumann* gab eine reizende und äußerst geschmackvoll singende Albertine, während Herr *Lichtenstein* mit seinem fast übertrieben komischen jüdischen Baron Bensch alle Lacher im Hause auf seiner Seite hatte. Herrn *Jelenkos* Regie, die vielleicht das Unwahrscheinliche der ganzen Handlung im Anfang nicht genug betonte, war durchaus vortrefflich. Diese Uraufführung war die letzte große Tat des von der Direktion des Hamburger Stadttheaters zurücktretenden Geheimrats Max Bachur: er kann auf diesen „Exit tyrannus" stolz sein.

H. W. Draber.

Aus den Münchner Konzertsälen.

DER Ausklang der diesjährigen Wintersaison entsprach ihrem Verlauf in bezug auf Charakter und Richtung. *Ferdinand Löwe*, der Unermüdliche, beschloß seine Tätigkeit für diesmal mit einer wohlgelungenen Aufführung der neunten Symphonie und führte bei anderer Gelegenheit noch zwei Novitäten auf, die sich eines hübschen Erfolges zu erfreuen hatten: ein sehr gewandtes Orchester-Scherzo von *Camillo Horn* und ein Violinkonzert op. 33 von *Leander Schlegel*, das sehr beklatscht wurde. *Marteau* spielte es allerdings auch. Die Notlage, in der der „Konzertverein" sich zurzeit befindet und von der ich unlängst ausführlich gesprochen, hat es vermutlich mit sich gebracht, daß eine Reihe von vorgenommen gewesenen Werken nicht aufgeführt wurde. Das Orchester leistet jetzt sicher recht Tüchtiges und Beachtenswertes, wenn es seinem Meister und Organisator unterstellt ist. Soll es sich aber auch bei anderen Gelegenheiten bewähren, und soll unnötige Arbeit gespart werden, so würde die Frage nach der Neubesetzung einiger Instrumente doch wieder aufzuwerfen sein, neben ihr aber die nach einer Reorganisation der „Volks-Symphoniekonzerte". In diesen, die Hofkapellmeister *Prill* leitet, wird vielerlei geboten, auch viel geprobt und doch hat man nicht immer den gewünschten Eindruck, wie er auch dem leitenden tüchtigen Musiker entspräche, der auf eine langjährige Opernpraxis zurücksieht. Ein Konzert unter der Leitung *Gabrilowitschs*, über dessen persönliche Begabung keine Meinungsverschiedenheit besteht, war ebenfalls recht danach angetan, die Ungleichheit des Orchesters zu demonstrieren, und es zeigte sich auch in diesem Fall, wie viel mehr als bloße Umsicht dazu gehören müßte, wollte man den schwer zu behandelnden Klangkörper in einem noch dazu akustisch wenig günstigen Hause schön abgetönt zur Geltung bringen. — Der „Lehrergesangverein" und die „Musikalische Akademie" führten unter Leitung *Röhrs* das Requiem von Berlioz und die „Missa solemnis" von Beethoven auf; insbesondere war es die großzügige, von dramatischem Geist belebte Wiedergabe des Beethovenschen Riesenwerkes, die Beachtung verdient. Ein Dramatiker, der es versteht, die glänzendsten, freilich immer etwas äußerlichen Wirkungen bei vollendetster musikalischer Sicherheit zustande zu bringen, ist *Siegfried Ochs*. Vor allem weiß er einen Chor klanglich zu schulen, eine freie, leichte Tongebung hervorzubringen, und es bleibt erstaunlich, was er mit der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" an einem Bach-Kantatenabend erreichte. Er führte auf: „Sie werden aus Saba alle kommen", „Jesu, der du meine Seele", „Es erhub sich ein Streit", „Du Hirte Israel". Von den Solisten waren vor allem die Damen *Möhl-Knabl* und *Philippi* zu nennen, die zwischendurch einige geistliche Lieder vortrug. Dieser Schwung, der die Ausführenden unter Siegfried Ochs angefeuert hatte, war bei der Aufführung der „Matthäus-Passion" durch die „Münchner Bach-Vereinigung" leider ganz zu vermissen. Freilich war es hier auch nicht auf derartiges abgesehen, sondern auf mehr artistische Wirkungen, für die schon die kammermusikalische Besetzung des Orchesters und des aus 38 Sängern bestehenden Chores sprach. Viele Feinheiten der Bachschen Instrumentation kamen hier gut zur Geltung, ebenso eine Reihe lyrischer Stellen, insofern der Chor nicht gar zu matt und die Kirche, in die man die Passion an sich mit Recht wieder einzuführen unternahm, akustisch nicht zu ungünstig gewesen sein mochte. Die Monumentalität ging aber bei dem etwas gewagten Experiment verloren und die teilweise verzerrten Temponahmen *Schmid-Lindners* trugen nicht dazu bei, die Plastizität zu erhöhen. In der musikalischen Akademie führte *Schuch* die Hiller-Variationen von *Reger* auf, die man dort schon drei Jahre zuvor vernommen hatte. Ueber des Meisters „neues" Violinkonzert in A dur op. 101, das *Alexander Schmuller* spielte, waren die Meinungen geteilt, und jedenfalls könnte ihre Fixierung wie bei so vielem nur durch die Zeit gegeben werden. Zu nennen wäre das glückliche Debüt des jungen Dirigenten *Heinz Pringsheim*, von Solistinnen vor allem die genial begabte australische Pianistin *Winifred Purnell*, die nicht den Eindruck eines großgezogenen Wunderkindes, sondern trotz aller Exzentrizität den eines unmittelbaren Temperamentes macht, dem eine ruhige Fortentwicklung freilich sehr notwendig ist. Die Erfolge des „Klingler-Quartettes", der „Stuttgarter Triovereinigung" der Herren *v. Pauer-Wendling-Saal* darf der Berichterstatter nicht vergessen, ebensowenig *Beatrice* und *May Harrison* (Cello und Violine), *Else Bockmayer* (Cello). Die Sänger *A. Burger*, *H. Lindner* bestanden desgleichen, wogegen der vielgepriesene Tenor *Perèa* etwas enttäuschte. Daß auch in den letzten Wochen manche Koryphäen des Konzertsaales sich solistisch hervortaten, bedarf keiner näheren Bestätigung.

Willi Gloeckner.



Chemnitz. „Witichis", Musikdrama vom Freiherrn *von der Goltz*, hat im neuen Theater die Uraufführung erlebt. Der Komponist hat sich seinen Text nach dem ersten Teile des bekannten Felix Dahnschen Romans „Ein Kampf um Rom" selbst zurechtgemacht und damit seinem musikalischen Schaffen eine interessante, wenn auch anfangs nicht glatt zusammenhängende Handlung zugrunde gelegt. Der Gegenstand darf als bekannt vorausgesetzt werden; zu erwähnen ist nur, daß es sich weniger dabei um ein Ringen um Rom, weniger um Heldenschicksale, als um Liebeskämpfe handelt. Witichis hat dem Gotenvolke Treue in allen Lebenslagen geschworen und deshalb verlangt das Volk von ihm, nachdem es ihn zum Könige ausgerufen hat, daß er sein Weib Rautgundis verlasse, um Mataswinta, die Königstochter, zu ehelichen. Er tut das auch, da Rautgundis im Staatsinteresse selbst Verzicht leistet, kann aber seiner königlichen Gattin nicht Liebe

entgegenbringen, sondern wendet sich in der Hochzeitsnacht von ihr ab. Durch Eifersucht angestachelt, übt die Königin Verrat. Die Römer überfallen die Goten in Ravenna, setzen Witichis gefangen und als er mit Hilfe seines ersten Weibes Rautgundis entfliehen will, fällt er zusammen mit Rautgundis von den Geschossen der Römer. Mataswinta ist vorher von Rautgundis erdolcht worden. Die Handlung entbehrt der Spannung und Zugkraft durchaus nicht und eine Musik hat der Komponist darum gewoben, die zielsicher vollständig eigne Wege (? Red.) geht, wenn sie auch nicht gerade der höchsten Anforderung standhält. Wir haben es hier mit einer Musik zu tun, die oft volkstümlich anspricht, aber durchaus nichts Gewöhnliches an sich hat, sondern, dem Gegenstande angepaßt, vollauf dramatisch wirkt. Die Instrumentation ist bisweilen etwas kräftig mit reichlicher Verwendung des Bläserchores, namentlich der Hörner, denen keine leichte Aufgabe zufällt. Die Aufführung war durch die darstellenden Sänger sowohl, wie auch durch die städtische Kapelle unter *Malatas* Leitung rühmenswert. —*h.*

Leipzig. *(Schlußprüfungen am Konservatorium.)* Die zwölf Abgangsprüfungen stellten gegen 80 junge Kräfte der Oeffentlichkeit vor, von denen die allermeisten ganze Nummern, also die Instrumentalisten sämtliche Sätze eines Konzerts, einer Sonate usw. vortrugen. Von ihnen waren 22 aus Leipzig, 10 aus dem übrigen Sachsen, 18 aus dem weiteren Deutschland, 2 aus Oesterreich, 6 aus England, 12 aus Rußland und Polen, 5 aus Amerika. Natürlich können hier aus der Fülle der Leistungen nur einzelne hervorgehoben werden, ohne Zurücksetzung der übrigen. Eine ganze Reihe hoffnungsvoller Talente entsprang der Gesangsklasse der Frau *Emma Baumann;* aus jener von Frau *Hedmondt* errang die Palme wohl von sämtlichen 80 Schülern Maria Carloforti mit der Traviata-Arie; die junge Künstlerin ist bereits zu Engagementsgastspielen an die Hofbühnen Wiesbaden und Berlin verpflichtet; auch Ilva Hedmondt, Ella Hilarius sind zukunftsreiche hohe Soprane. — Von pianistischen Kräften aus der Klasse *Wendling* sind zu nennen: Rebekka Burstein, Lina Friedland, Eugenie Braylowsky (alle drei aus Rußland), Elaine Junker (Japan); aus der Klasse *Jos. Pembaur jun.:* Erna Howorka, Albert Scharf, Christine Werner, deren Kompositionsbefähigung in einer Klaviersuite hervortrat, ferner Lisa Kruse und Ivy Smith, Florence Wagner (diese drei Klasse *Teichmüller*) und Johanna Will (Klasse *A. Ruthardt*) und eine ganze Reihe wohlausgebildeter Kräfte aus der Klasse des Frl. *N. Lutz-Huszagh.* Besondere Anziehungskraft scheint der Ruhm *Julius Klengels* auszuüben, aus dessen Celloklasse eine ganze Reihe fertiger Virtuosen zu nennen ist: Käthe Pabst, Eva Klengel, Elsie Bosworth, Otto Harzendorf, Chaim Studschewsky und der staunenswert Klengels von Schwierigkeiten strotzendes Allegro des d moll-Konzertes meisternde Wunderknabe Gustav Katz-Wilna. Von *Hans Sitts* Violinklasse traten hervor: Jan Niwinski, Leo Schwarz, Helen Young, ferner Jean Stockwell (Klasse Hans Becker). Auch die Kompositionsklassen von *Max Reger* und *Stephan Krehl* und Dr. *J. Merkel* lieferten reiches Material. Wie liberal die (bekanntlich seit Nikischs Rücktritt als Studiendirektor nicht mehr in Fachhänden liegende) Oberleitung denkt, zeigte sich darin, daß ein Vorzugskind der Kompositionsprüfungen der im Hauptamt als Bürgerschullehrer tätige Albert Scharf war, der als überaus feiner Klavierspieler bei seinem Trio und Liedern tätig war und dabei von besten Kräften unter den bisherigen Mitschülern Niwinski (Violine), Bereznyckyi (Cello) und Charlotte Mäder (dunkler, warmer Sopran) unterstützt wurde. Dr. Hermann Grabner (Graz) zeigte in einem Doppelkonzert für Violine und Viola reichen Klangsinn und ebenso in einem Streichtrio d moll sehr schätzenswerte Eigenschaften. Eine g moll-Klaviersonate von Hermann Zischler würde für einen guten Virtuosen eine lohnende Neuheit abgeben. Daß die beiden Kompositionsprüfungen, wie überall, auch manche „Prüfung" für den Hörer enthielten, versteht sich.

Dr. Max Steinitzer.

Weimar. Das Hoftheater hat unter Leitung von *Peter Raabe* wieder einige Neuigkeiten gebracht, von denen wohl *Humperdincks* „Königskinder" das stärkste Interesse erregten. Der glückliche Schöpfer von „Hänsel und Gretel", welche Oper bei uns durch Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* neu einstudiert nach wie vor eine große Anziehungskraft ausübt, zeigt in seinem neuesten Werk dieselben markanten Merkmale seiner Schaffensweise. Nicht so viel Anklang beim Publikum fand die Oper „Misé Brun" des Schweizers *Pierre Maurice.* Eine kleine Nippsache dagegen bescherte die Intendanz mit dem reizenden, wie Kammermusik anmutenden Einakter „Susannes Geheimnis" von *Wolf-Ferrari.* — Die Abonnementskonzerte bilden unter Raabes Leitung nach wie vor den Sammelpunkt des musikliebenden Publikums von Weimar und Umgegend. Trotz vieler hervorragender Genüsse gab es auch hier manches, das Kopfschütteln hervorrief. So *Max Regers* „Lustspielouvertüre", die abgelehnt wurde. Nicht viel besser erging es der Symphonie des Kölners *Ewald Strässer.* Zu einem Erlebnis dagegen wurde die prachtvolle Interpretation des Brahms-Klavierkonzerts durch *Edouard Risler*, dessen fein musikalisches und abgeklärtes Spiel alles in Entzücken versetzte. Auch *Walter Lampe*, der in Weimar lebende Tonkünstler, holte sich mit Beethovens Es dur-Konzert Anerkennung und Beifall. — Im Konzertsaal gab es viel Buntes, Bedeutendes und Alltägliches. Nur das Beste sei hier erwähnt. An erster Stelle sei das Abschiedskonzert der Frau *Susanne Dessoir* genannt, in dem die aus der Oeffentlichkeit sich zurückziehende Künstlerin noch einmal ihre unübertreffliche, wunderbare Vortragskunst hören ließ. Dann Professor *Grümmer*, der in Wien lebende vortreffliche Cellist, der meisterhaft Bach spielte und damit die Zuhörer zu Beifallsstürmen hinriß. Von Pianisten erschien als für Weimar homo novus der Kölner *Karl Friedberg*, der aber bald heimisch sein wird. In einem feinen, sehr ernsten Programm zeigte er sich als ein Poet am Klavier, der alles in helle Begeisterung versetzte. Auch *Hintze Reinhold* sei genannt, der stets etwas Neues mitbringt und schon dadurch allein die größte Beachtung verdient. Von Geigern war es *Petschnikoff*, der seltene Genüsse vermittelte unter Mitwirkung seiner Gattin, und als einen Festtag möchte ich den Tag bezeichnen, an dem die „Brüsseler" ihre vollendete Kunst zeigen. Sehr Erfreuliches leistete auch unsere einheimische Quartettgenossenschaft *Reitz* und Genossen, die sich durch den Ernst der Arbeit und Heranziehung trefflicher Solisten ihr Stammpublikum zu erhalten wissen. Die Aufführung des „gemischten Chores" unter Professor *W. v. Baußnern* vermittelte die Bekanntschaft mit Piernés „Kinderkreuzzug", einem Werk, das in Form und Anlage, Erfindung und Gehalt viel des Schönen, Aparten und Stimmungsreichen birgt. Beachtung seitens des Publikums fanden auch die historischen Klavierabende der Großherzogl. Musikschule und reges Interesse seitens einer allerdings noch sehr kleinen Gemeinde erweckte das zweite Konzert der von Prof. W. v. Baußnern ins Leben gerufenen Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst. Zur Aufführung kamen die prachtvolle, in Erfindung und Anlage frische Cello-Sonate von *Richard Strauß*, durch die Stuttgarter Künstler *Max Pauer* und *Alfred Saal*, den trefflichen Cellisten, meisterhaft interpretiert, Lieder von *Arnold Mendelssohn*, die allerdings wenig Anklang fanden, und Pfitzners Trio, das sehr bedeutende, eigenartige Züge aufweist und sich stellenweise zu großer Wirkung erhebt. Einigen Konzertveranstaltungen wohnte mit regem Interesse die Großherzogin bei. *Gustav Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber ein neues dramatisches Werk von *Richard Strauß* war in den Zeitungen zu lesen: „Richard Strauß hat, wie das offizielle Organ des Bühnenvereins berichtet, eine neue komische Oper „Don Quixote" beendet. Die Komposition ist in Anlehnung an gewisse Motive seiner gleichnamigen symphonischen Dichtung entstanden und im Stile des „Rosenkavaliers" geschrieben. Das Textbuch rührt wiederum von Hugo v. Hofmannsthal her. Das Werß wird, da es einen intimen Rahmen verlangt, einem ausdrücklichen Wunsche des Komponisten zufolge im Münchner Residenztheater und im Weimarer Residenztheater gleichzeitig zur Uraufführung gelangen. Es verlautet, daß Strauß dadurch eine alte Dankesschuld an Weimar abstatten will. Dem Wunsche des Komponisten entsprechend wird Heinrich Schultz die Titelpartie übernehmen." Darauf hat Richard Strauß auf eine Anfrage der „Münchner Neuest. Nachr." das Blatt zu der Erklärung ermächtigt, daß die Nachricht, die ihren Ursprung in einer Weimarschen Zeitung habe, glatt erfunden ist. Es sei auch nicht eine Spur von Wahrheit an der Meldung. — Wieder ein hübscher Beitrag für die Zuverlässigkeit der musikalischen Berichterstattung der Tageszeitungen ohne Musikredakteure. Die Art der Aufmachung dieser „Ente" ist außerdem diesmal schon besonders dreist.

— Marschners Oper „Der Templer und die Jüdin" hat in einer Neubearbeitung von *Pfitzner* im Straßburger Stadttheater lebhaften Beifall gefunden. Bericht folgt. (Nach Schluß der Redaktion.)

— *Franz Schreker* hat seine Oper „Der ferne Klang" in Frankfurt a. M. vorgespielt. Das Werk ist von der Intendanz des Frankfurter Opernhauses erworben worden und soll in Frankfurt noch in dieser Saison unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Rottenberg zur Uraufführung kommen.

— *Meyer-Stolzenaus* Oper „Der Nachtwächter" (Text nach Körner von A. C. Strahl) ist im Königl. Hoftheater in Hannover aufgeführt worden.

— Nach Zeitungsmeldungen hat der in Meran zur Rekonvaleszenz weilende Komponist *Engelbert Humperdinck* einem Besucher erzählt, daß er als nächstes Werk eine Operette schreiben wolle. (Lehár will ein Ballett komponieren.)

— *Waldemar Wendlands* neue komische Oper „Der Schneider von Malta" ist von Max Martersteig für Leipzig angenommen worden und soll unter Otto Lohses Leitung in der nächsten Saison herauskommen.

— Wie aus *Mailand* berichtet wird, ist *Rimsky-Korsakows* Oper „Iwan der Schreckliche", die voriges Jahr in der Pariser

Großen Oper gegeben worden war, nunmehr unter dem Titel „La Pskovitana" auch in der Skala aufgeführt worden. Die Hauptrolle sang Schaljapin.

— Aus *Budapest* wird berichtet: Die Volksoper hatte Aufführungen von Wagners Opern angekündigt. Darauf erhob für das königl. Opernhaus der Kultus- und Unterrichtsminister Klage und forderte das Gericht auf, der Volksoper die Veranstaltung dieser Vorstellungen zu untersagen, da das königl. Opernhaus das alleinige Aufführungsrecht der Wagnerschen Opern besitze. Trotz des Einwandes des Kultusministers wurde dieser mit seinem Klageanspruch abgewiesen und der Volksoper das Recht zugesprochen, ebenfalls Wagner aufzuführen. Dieses Urteil hängt offenbar mit der Weigerung der königl. Oper zusammen, deutsche Opern im Original herauszubringen.

— Die von der Stadt Neapel preisgekrönte Oper „Hoffmann" von *Guido Lazzetti* ist am Theater San Carlo in Neapel zum ersten Male aufgeführt worden. Das Werk behandelt eine Episode aus dem Leben des Dichters E. T. A. Hoffmann.

*

— *Felix Draesekes* „Christus-Trilogie" (Mysterium in einem Vorspiel und 3 Oratorien) für großen Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel wird im Mai in Dresden, der Geburtsstätte des Werkes, seine Erstaufführung erleben, und zwar Sonntag, den 5. Mai (Vorspiel: Die Geburt des Herrn und erstes Oratorium: Christi Weihe), Sonntag, den 12. Mai (zweites Oratorium: Christus, der Prophet) und Donnerstag, den 16. Mai, Himmelfahrtstag (drittes Oratorium: Tod und Sieg des Herrn). Die Aufführungen finden in der in der Hauptstraße gelegenen Dreikönigskirche unter Leitung von Bruno Kittel (Berlin) statt. Eintrittskarten (Einzelkarten und Abonnements) in der Konzertdirektion *F. Ries, Dresden*, Seestr. 21.

— Frl. *Klara v. Bronsart*, Tochter der bekannten Komponistin Ingeborg v. Bronsart und des ehemaligen Generalintendanten Exzellenz v. Bronsart, hat, wie uns aus Leipzig geschrieben wird, im Musiksalon Blüthner in einer Soiree, zu der hervorragende Musiker geladen waren, durch ausgezeichnete Interpretation einer enorm schwierigen, eigenen Bearbeitung der chromatischen Fantasie von Bach überrascht. Sie erbrachte weiter den Beweis einer unzweifelhaften Begabung für Gesangskomposition (von Frl. Maria Schultz-Birch trefflich zum Vortrag gebracht). Frl. v. Bronsart absolviert ihre Theoriestudien bei Alfred Szamek in Leipzig.

— *C. Knayers* „Sieg der Sonne", ein für mittelgroße Chorvereinigungen sich sehr gut eignendes Idyll für Gemischten Chor, Soli und Klavier, und *K. Eichhorns* Ballade „Des Sängers Fluch" für dieselben Kräfte mit Orchester, haben in *Cannstatt* durch den Schubert-Verein ihre hiesige Erstaufführung erlebt. Beide Werke fanden warmen Beifall.

— In Halle a. S. hat der Stadtsingchor das neue Chorwerk „Trauergesang von der Not Christi am Oelberg" für 2 Solostimmen, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel von *Karl Klanert*, dem Dirigenten des Chors, mit reichem Erfolge zur Uraufführung gebracht. Der Form nach handelt es sich um eine Choralkantate, nur daß Klanert eigene Themen benutzt. *K.*

— In Eisleben hat der Städt. Singverein unter Leitung von Dr. *Herm. Stephani* im letzten Winter aufgeführt: Bach-Kantaten, Händel: erste Krönungshymne, Mozart: Requiem, Schumann: Paradies und Peri, Stephani: Weihegesang, Jul. Weismann: Weihnachtskantate.

— In Speyer ist *Louis Lacombes* dramatische Symphonie für großes Orchester, achtstimmigen Chor, Sopran- und Tenorsolo „Sappho", die Preiskantate der Pariser Weltausstellung von 1878 zum erstenmal in Deutschland unter Leitung von Musikdirektor *Markus Stahl* aufgeführt worden.

— In Nordhausen hat, wie man uns schreibt, die Festouvertüre von *Herm. Stephani* bei ihrer Uraufführung durch den Komponisten starken Erfolg gehabt.

— In Nürtingen hat unter Leitung von Prof. *Hegele* eine Aufführung des Passionsoratoriums „Das Sühneopfer des neuen Bundes" von Karl Loewe stattgefunden.

— Man schreibt uns: Das letzte Konzert der Liedertafel in Aschaffenburg war ein Balladen- und Volksliederabend. Der Solist des Abends, Dr. Hermann Brause, sang neben Loeweschen Balladen eine Anzahl moderner Balladenkompositionen von Schwers, Baeker und Hermann mit Erfolg.

— Die Musikgesellschaft zu Bern hat ein Violinkonzert und einen „Dithyrambus" für Chor, Orchester und Orgel von *Othmar Schoeck* zur Uraufführung gebracht.

— Auch Paris und London haben sich jetzt zur Aufführung der Achten Symphonie von *Gustav Mahler* entschlossen. Das Werk soll im Frühjahr 1913 in beiden Städten im größten Stil aufgeführt werden. Der bei den Berliner Festaufführungen am 17. und 18. Mai im Zirkus Schumann mitwirkende Apparat, insbesondere die Leipziger Chöre und das Berliner Philharmonische Orchester, sollen für Paris und London verpflichtet werden.

Musikfeste.

— Auch im Frankfurter Opernhaus werden in der Zeit zwischen dem 6. und 20. Mai Festspiele stattfinden. Für die musikalischen Darbietungen (unter Beteiligung hervorragender auswärtiger Gesangskräfte) sind festgesetzt: Montag, den 6. Mai: „Die Meistersinger von Nürnberg" von Wagner, in Bayreuther Besetzung: Hans Sachs: Walter Soomer (Dresden), Sixtus Beckmesser: Heinrich Schultz (Weimar), Walter v. Stolzing: Walter Kirchhoff (Berlin), Eva: Lilly Hafgren-Waag (Mannheim); Mittwoch, den 8. Mai: „Carmen" von Bizet: Carmen: Mlle. R. Degeorgis vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel, Don José: Charles Dalmores (New York), Escamillo: George Baklanoff (Wien); Freitag, den 10. Mai: „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß: Feldmarschallin: Margarete Siems (Dresden), Baron Ochs: Paul Knüpfer (Berlin), Octavian: Hermine Bosetti (München), Sophie: Gertrud Förstel (Wien); Montag, den 13. Mai: „Tristan und Isolde" von Wagner: Tristan: Prof. Dr. v. Bary (Dresden), König Marke: Karl Braun (Wien), Isolde: Edyth Walker (Hamburg), Brangäne: Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg).

— Die *Prager Maifestspiele* werden in diesem Jahre an musikalischen Werken bringen: Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna", „Die Meistersinger", „Die Afrikanerin", „Rigoletto", „Ernani", „Maskenball". Hervorragende Gäste wirken mit.

— Die „Signale" beklagen sich darüber, daß der „Allgemeine Deutsche Musikverein" der Redaktion keine Mitteilung über das Tonkünstlerfest in Danzig habe zugehen lassen. Sie bemerken: Sieht er sich etwa die Musikzeitungen erst auf ihre „Gesinnungstüchtigkeit" an, ehe er sie mit einer Mitteilung begnadet, die doch die Allgemeinheit angeht? — Wir möchten dazu bemerken, daß auch der „N. M.-Z." eine Notiz nicht zugegangen ist, woraus erhellt, daß die Preßkommission im Allgemein. Deutsch. Musikverein die Sache nicht so genau nimmt.

— Das Mannheimer Musikfest zum Gedächtnis *Gustav Mahlers* findet am 10. und 11. Mai statt. Etwa 1000 Mitwirkende werden an der Durchführung des Programms beteiligt sein. „Das Lied von der Erde", das in Mannheim nach der Münchner Uraufführung seine erste Wiederholung erlebt, die vierte Symphonie und Gustav Mahlers gigantische Achte bilden das Programm.

— In die Leitung des diesjährigen *Niederrheinischen Musikfestes* in Aachen werden sich Dr. Karl Muck (Berlin) und Prof. Eberhard Schwickerath, der Aachener städtische Musikdirektor, teilen.

— Das erste „*Kurhessische Musikfest*" soll am 12. Mai aus Anlaß des 75jährigen Bestehens des Oratorienvereins „Cäcilia" in Fulda abgehalten werden. Die das Oratorium pflegenden gemischten Chöre Kurhessens sind zur Beteiligung eingeladen. Das Programm bringt einen Festakt und Frühkonzert mit Massenchören aus der „Schöpfung" und dem „Messias" und ein Abendkonzert, in dem das Oratorium „Quo vadis" von Felix Nowowiejski aufgeführt werden wird.

— In Baden-Baden will vom 30. Mai bis 2. Juni das Städtische Kurkomitee ein aus fünf großen Konzerten bestehendes *Mozart-Schubert*-Fest veranstalten. Die Leitung wird Generalmusikdirektor E. v. Schuch (Dresden) übernehmen; ferner wirken das Klingler-Quartett, Frau Culp (Mezzosopran), die Herren Steiner (Bariton), Prof. Friedberg (Klavier) und Zilcher (Klavierbegleitung) mit, ebenso das Städt. Orchester mit seinem Kapellmeister Hein.

— Das „Lippische Musikfest" in *Detmold* ist eine Haydn-Feier. Vom 31. Mai bis 2. Juni, also in der Pfingstwoche, soll es abgehalten werden. Symphonien, Konzerte, Quartette, Trios, Lieder und als Oratorium „Die Jahreszeiten" werden aufgeführt. Prof. Marteau, von dem die Anregung zu diesem Feste ausgeht, beteiligt sich daran mit seinem Quartett. Als Gesangssolisten sind gewonnen: Frl. Frieda Hempel, Herr Walter Kirchhoff von der Königl. Hofoper in Berlin und Herr Karl Braun von der Hofoper in Wien.

— Ueber das vom 27.—31. Juli in *Nürnberg* stattfindende achte „Deutsche Sängerbundesfest" lesen wir: Die Stadt rüstet sich schon, die Scharen zu empfangen, um ihnen einen angenehmen Aufenthalt zu bieten. Zur Teilnahme an dem Feste haben sich über 55 Bünde (bestehend aus 4231 Vereinen, 139 600 Mitgliedern) mit 25 742 Festteilnehmern gemeldet. Das Fest wird eingeleitet durch einen Begrüßungskommers am 27. Juli. Am 28. Juli findet vormittags die erste Hauptaufführung und anschließend eine Gedenkfeier an die vor 50 Jahren erfolgte Gründung des Deutschen Sängerbundes, nachmittags Festzug durch die Stadt und abends Sängerkommers statt. An den übrigen Tagen veranstaltet der Sängerbund Musik- und Gesangsvorträge. Den Schluß bildet eine Abschiedsfeier am 31. Juli.

— Um die schier beängstigende Zahl von „Musikfesten" vollends zu ergänzen, sei mitgeteilt, daß in *Spaa* im August ein Denkmal *Meyerbeers* enthüllt und die Enthüllung mit einem Musikfest vereinigt werden soll, das ausschließlich Meyerbeersche Werke bringen wird.

— Die „Salzburger Musikfestwoche" ist wegen technischer und künstlerischer Schwierigkeiten auf den Sommer 1913 verlegt worden.



— *Wichtige Entscheidung im musikalischen Verlagsrecht.* Entgegen der Entscheidung des württembergischen Oberlandesgerichts in Stuttgart hat das Reichsgericht folgende für den Verleger wichtige Anschauung über das Vorkaufsrecht durch Aufhebung des Urteils des erwähnten Oberlandesgerichts ausgesprochen. Es handelt sich um folgenden interessanten Rechtsstreit. Im Jahre 1901 kaufte der Verleger *Julius Feuchtinger* in Stuttgart dem damals noch unbekannten Komponisten *Georg Jarno* die Oper „Der zerbrochene Krug" für 3000 Mark ab. Gleichzeitig räumte Jarno dem Verleger das Vorkaufsrecht aller weiteren Kompositionen ein. „Der zerbrochene Krug" soll dem Verleger 10 000 Mark Schaden gebracht haben. Später hatte Jarno mit seinen Operetten „Förster-Christel" und „Musikantenmädel" mehr Erfolg. Nunmehr aber entstanden Differenzen zwischen Jarno und Feuchtinger über das Vorkaufsrecht, das Jarno dem Verleger bestreiten wollte. Gelegentlich des Vorhalts, daß er die Oper „Der zerbrochene Krug" in eine Operette umwandeln möge, schrieb er an Feuchtinger, daß er als Geschäftsmann wissen müsse, daß er auch jetzt nur noch für den Geldbeutel arbeite und daß ihn das andere nicht mehr reize. (Bravo, Herr Jarno, wir werden uns das merken!) Er klagte gegen Julius Feuchtinger auf Aufhebung des Vertrags, weil dieser nach § 138 des Bürgerlichen Gesetzbuchs wegen Ausnutzung seiner einstigen Notlage und der Beschränkung seiner Schaffensfreiheit nichtig sei. Das Landgericht Stuttgart wies die Klage ab. Dagegen erklärte das Oberlandesgericht Stuttgart den Vertrag für nichtig. Das Oberlandesgericht stellte zunächst fest, daß der Vertrag dem Kläger (Jarno) den Vorteil bringe, daß er den Beklagten durch die Angebote der anderen Verleger veranlassen könne, einen hohen Preis zu bieten. Im weiteren aber kommt das Oberlandesgericht zu der Ueberzeugung, daß der Vertrag viel mehr Nachteile für den Kläger biete. Denn einmal würden die anderen Verleger schon (?) zum Bieten angereizt, weil sie wüßten, daß der Beklagte das Vorrecht habe und jederzeit ihre Arbeit vernichten könne, sodann sei der Kläger auch für den Fall eines finanziellen Verlagsniederganges an den Beklagten gebunden. Im weiteren aber sei noch die Ringbildung der Verleger zu berücksichtigen, die es ermögliche, die Werke des Klägers mehr auszunutzen, als es dieser bei Abschluß des Vertrages sich habe denken können. — Gegen dieses Urteil hatte der beklagte Verleger Feuchtinger Revision beim Reichsgericht eingelegt und besonders geltend gemacht, daß der Kläger auch große Vorteile habe und daß er nur an den Beklagten gebunden sei, wenn dieser nicht die gleichen Preise bezahle wie ein anderer Verleger. Gegen die guten Sitten verstoße das nicht, vielmehr sei es gerade als gute Sitte anzusehen, wenn der Autor seinem ersten Verleger treu bleibe. Das Reichsgericht ist der Revision beigetreten und hat das Urteil des Oberlandesgerichts Stuttgart aufgehoben und den Kläger mit seiner Klage abgewiesen. (Diese Entscheidung des obersten Gerichtshofs scheint uns gerade im Interesse der Komponisten bedeutungsvoller als vielleicht mancher von ihnen zunächst glauben möchte. Red.)

— *Im Zeichen der Reaktion. Oskar Fried*, der bisherige Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde zu *Berlin*, tritt, wie bereits mitgeteilt, mit Ende dieser Saison von seiner Stellung zurück. Fried äußerte sich über die Gründe seines Rücktrittes in folgender Weise: „Die Gesellschaft der Musikfreunde ist nicht als Erwerbsgesellschaft, sondern als ein ideelles Unternehmen, das moderne Musikwerke, die in den anderen Berliner Konzerten nicht gebracht wurden, aufführen sollte, gegründet worden. In den fünf Jahren meiner Dirigententätigkeit habe ich in diesem Sinne auch zu wirken gesucht. Die Gesellschaft hat mich jedoch in letzter Zeit gedrängt, klassische Programme zu bringen. Ich habe das abgelehnt, weil in Berlin genug klassische Musik gepflegt wird und weil dies auch gegen die ursprüngliche Tendenz der Gesellschaft war. Daraus ergaben sich allerhand Mißhelligkeiten, durch die ich mich in meinen künstlerischen Bestrebungen gehemmt sah und aus denen ich jetzt die Konsequenzen gezogen habe." — Man wird Herrn Fried hierin beistimmen. Wir haben auch tatsächlich mehr als genug Konzerte in Berlin, die das gebräuchliche Programm pflegen. Eine Gesellschaft der Musikfreunde hätte nur dann künstlerische Berechtigung, wenn sie Außergewöhnliches böte. Und mit dieser erfreulichen Tendenz war die Gesellschaft seinerzeit auch gegründet worden.

— *Direktorenverband deutscher Musikseminare.* Die jährliche Generalversammlung des Verbandes hat diesmal in Hannover stattgefunden. Von den Punkten der Tagesordnung interessierten vor allem die Neugestaltung der Prüfungsordnung, sodann ein vom Vorsitzenden, Prof. Hennig, erstatteter Bericht über das Verhältnis des Direktorenverbandes zum musikpädagogischen Verbande, wobei auch die aktuelle Frage „Musik und Abgeordnetenhaus" zur Erörterung kam, und ein Vortrag von Direktor Dr. Mayer-Reinach (Kiel) über das Thema: „Vorschläge zur Gestaltung des musikgeschichtlichen Unterrichts auf Musikseminaren". Bezüglich der Prüfungsordnung wurde nunmehr ein Definitivum angenommen, wonach die Aufnahme in das Seminar in Beziehung auf allgemeine Vorbildung der Seminaristen an folgende Bedingungen geknüpft ist: Besitz des Einjährig-Freiwilligen-Zeugnisses resp. des Abgangszeugnisses einer höheren Töchterschule oder einer neunklassigen, voll ausgestatteten Mädchenmittelschule. Kann ein solches Zeugnis nicht beigebracht werden, so muß der ihm entsprechende Bildungsgrad durch Zeugnis einer maßgebenden pädagogischen Persönlichkeit nachgewiesen werden; ist dieses nicht möglich und ist der Direktor des Seminars doch der Meinung, daß der sich Meldende entsprechend seinen sonstigen Qualitäten das Seminar nach dreijährigem Besuch gut absolvieren wird, so darf die Aufnahme erfolgen unter der Bedingung, daß der Aufzunehmende sich verpflichtet, die fehlende allgemeine Bildung während der Ausbildungszeit durch Privatstudien nachzuholen und vor dem Seminar-Abschlußexamen ein Examen in allgemeiner Bildung vor einer maßgebenden pädagogischen Persönlichkeit abzulegen. In der den Erörterungen und dem Vortrage folgenden Vorstandswahl wurden vier der bisherigen Vorstandsmitglieder wiedergewählt, und zwar: Prof. Hennig (Posen) als Vorsitzender, Direktor Heydrich (Halle) als stellvertretender Vorsitzender, Direktor Pieper (Breslau) als Schriftführer und Kassenwart und königl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) als Beisitzer. Neu hinzugewählt wurde Direktor Dr. Mayer-Reinach (Kiel) als Beisitzer. Dem Verbande haben sich im Laufe des letzten Vereinsjahres wieder eine Reihe von Instituten angeschlossen; die Zahl der nach seinen Bestimmungen abgehaltenen Prüfungen vermehrte sich dementsprechend.

— *Städtische Musikpflege.* In Innsbruck hat die Feier der Eröffnung des neuen Musikvereinsgebäudes in Gegenwart des Erzherzogs Eugen stattgefunden. Mit dem Musikvereinsgebäude ist ein Konzertsaal für Kammermusikkonzerte verbunden, der 310 Sitzplätze enthält, intim und stimmungsvoll ausgestattet und sehr akustisch ist. Der Bau ist in einem, dem tirolischen Baustile angelehnten Barock ausgeführt. Die hellen und geräumigen Unterrichtsräume entsprechen allen hygienischen Anforderungen. Die musikalische Eröffnungsfeier leitete Musikdirektor *Pembaur sen.*

— *Denkmalpflege.* Max Klinger ist von einer Anzahl namhafter Kunstfreunde mit der Ausführung des für Leipzig geplanten Richard-Wagner-Denkmals beauftragt worden und hat bereits mit der Ausführung des Monuments begonnen. — Gleichzeitig mit dem 25jährigen Bestandsfeste der neuen städtischen öffentlichen Musikschule in *Petschau* hat dieses alte deutschböhmische Musikstädtchen auch einen ihrer ehemaligen Schüler, den Tanzkomponisten *Joseph Labitzky*, mit einer Erinnerungstafel geehrt, die am Schulgebäude angebracht wurde. Jede neuere Musikgeschichte (siehe Dr. *Batkas* „Musikgeschichte" oder *Ritters* „Enzyklopädie der Musikgeschichte") nennt Joseph Labitzkys Namen gleichzeitig mit jenen von Vater Strauß und Lanner. Jos. Labitzky war es, der die musikalische Leistungsfähigkeit der deutschböhmischen Musiker in aller Welt bekannt machte. *-n.*

* * *

Personalnachrichten.

— Kapellmeister *Fritz Busch* aus Gotha ist zum Dirigenten des Vereins der Musikfreunde in Kiel gewählt worden.

— *José Lassalle*, der ehemalige Dirigent des Münchner Tonkünstlerorchesters, ist zum Leiter der Symphoniekonzerte des Lamoureux-Orchesters in Scheveningen gewählt worden.

— Unser Mitarbeiter *Ernst Heuser* hat am 1. April dem Lehrerverband des Kölner Konservatoriums 25 Jahre angehört. Es fand eine entsprechende Feier für den verdienten Pädagogen statt.

— In *Lübeck* hat Herr *Magnus Bonnichsen*, Bundesratsmitglied des Niedersächsischen Sängerbundes, seinen 90. Geburtstag gefeiert. Die Sänger brachten dem Nestor der Lübecker Dirigenten ein Ständchen, an das sich ein Kommers schloß; auch der alte Herr feierte ihn mit.

— Der Maler *Theodor Wolf-Ferrari* hat am 18. April in Venedig seinen 70. Geburtstag gefeiert. Wolf ist der letzte noch Ueberlebende aus jener Künstlergruppe, die vor 50 Jahren Graf Schack um sich versammelte, um seine Galerie mit mustergültigen Kopien erster Meisterwerke der Renaissancezeit zu zieren. Der Künstler ist der Vater des Komponisten Wolf-Ferrari.

Besprechungen und Anzeigen

Heinrich Kaspar Schmid: Variationen über das Lied „Will mein Junge Aepfel haben“ aus Ludwig Thuilles Oper „Lobetanz“ für Klavier op. 5. München, Wunderhornverlag. Es gehört heutigen Tages in der Zeit der Ueberproduktion auf dem Gebiete der musikalischen Komposition ein nicht geringer Mut dazu, ein umfangreiches Werk zu veröffentlichen, das so ganz und gar nicht Anspruch darauf erhebt, irgendwelche Sensation hervorzurufen. Da jede Musik, welche nicht zu klingendem Leben erweckt wird, ihren Zweck verfehlt hat, so drängt sich bei jeder Neuerscheinung vor allem die Frage auf: Besitzt das Werk Qualitäten genug, um zu interessieren? Wer wird ihm in diesem Falle die Wege bahnen? Hinsichtlich der vorliegenden Variationen lautet die Antwort günstig, denn der Komponist hat damit einen vollgültigen Beweis bedeutenden Könnens und hoch gesteckten Zieles geliefert. Sie sind die ernste Arbeit eines ernst zu nehmenden Musikers und enthalten vor allem den Vorzug wohltuender Natürlichkeit. Es findet sich nichts Geschraubtes oder Gesuchtes in dieser Arbeit, ungezwungen fließt das Melos dahin. Was der Komponist anstrebt, das kann er auch. Ich will nun nicht behaupten, daß der melodische Einfall Schmids immer neu sei, aber er ist stets gewählt und vornehm, niemals dürftig oder banal. Viele Feinheiten der Detailausführung, Kleinigkeiten geben davon Zeugnis, mit welchem Erfolge der Komponist die ausgezeichneten Lehren seines Meisters Thuille, dessen Andenken auch das Werk gewidmet ist, in sich aufgenommen hat. Hinsichtlich der Harmonik steht Schmid auf dem Boden eines gesunden, gemäßigten Fortschritts. Nicht zu ihrem Vorteile sind diese Variationen etwas lang geraten; ohne den Organismus des Gesamtbaues irgendwie zu zerstören, können einige ganz gut weggelassen werden. Die von Schmid als Finale gewählte Form der Chaconne kann ich an dieser Stelle nicht gut heißen; dem Wesen der Chaconne entsprechend ergeben sich da neuerdings Variationen, welche doch schließlich — nachdem bereits 18 stattliche vorausgegangen — den Hörer ermüden müssen und die Richtigkeit des Satzes variatio delectat stark in Zweifel stellen. Die sympathische Arbeit, pianistisch eine reiche Fundgrube technischer Probleme, hat neben den bereits gerühmten Vorzügen auch hervorragenden didaktischen Wert, als Studium für vorgeschrittene Klavierspieler sei sie hiemit aus bestem Gewissen empfohlen. Ganz prächtig ist die Ausstattung, in welche der Wunderhornverlag in München das Werk gebettet hat.

Richard G'schrey: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers (op. 1, 2, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 18), erschienen bei Friedrich Hofmeister, Leipzig; op. 7 bei Dr. Heinrich Lewy, München. Den in stattlicher Zahl vor mir liegenden Liedern und Gesängen von Richard G'schrey läßt sich viel Gutes nachrühmen, so eine sinngemäße Deklamation, verständiges Erfassen des Textes, Charakteristik der Stimmung, feinsinnige Begleitung, die niemals überladen, der dominierenden Singstimme zur stützenden Folie dient, keinerlei Effektchen im üblen Sinne und manch anderer Vorzug. Unbedenklich können deshalb G'schreys Lieder allen denen empfohlen werden, die nicht gerade Neues oder Eigenartiges erwarten, denn sie enthalten jedenfalls gute, solide Musik, die technisch tadellos gemacht ist und in ihrem Empfindungsgehalt niemals banal oder trivial erscheint. Es spricht aus ihnen viel Gemüt, diejenige Quelle, welcher die Musik bekanntlich entstammen soll. Insofern wären G'schreys Lieder besonders zu begrüßen, leider aber wird dieser Vorzug, wie schon gesagt, wieder wett gemacht durch den Umstand, daß weder Harmonik noch Melodik, überhaupt die ganze Erfindung irgendwie Neues bieten. Zu Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich des Wertes der Lieder wird es bei ihrer Anspruchslosigkeit kaum kommen. Da sie sehr sangbar sind, auch dankbar und die Schönheitslinie, d. h. jenes Maß von Glätte und abgerundeter Wohlanständigkeit niemals überschritten wird, das vielen selbst im Ausdruck des Leidenschaftlichen und Erregten eine gewisse Beschränkung auferlegt wissen will, werden sie sich bald Freunde erwerben. Kontemplative Lyrik und die Schilderung des Zierlichen, Neckischen gelingt dem Komponisten am besten, seine diesbezüglichen Aeußerungen wirken erfreulich und sympathisch. Naturen von elementar hervorbrechender Empfindung dagegen werden bei diesen Liedern nicht auf ihre Rechnung kommen.

Prof. Heinr. Schwartz (München).

Emil Breslaur: *Melodiebildungslehre* auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements. 4. Auflage. Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart. „Ein gefährliches Werk!“ könnte mancher denken, „denn wenn auch noch die Melodieerfindung zum Gegenstand eines systematischen Unterrichts gemacht wird, also regelrecht gelernt werden kann: dann wird vollends alle Welt komponieren wollen und die Flut von immer neu erscheinenden Kompositionen wird als veritable Sündflut über unser Haupt hereinbrechen.“ Doch so schlimm hat es der Verfasser sicher nicht mit uns gemeint. Vielmehr war wohl sein Gedanke der, daß in jedem musikalischen Schüler im Hintergrund auch ein Trieb zum Selbstschaffen sich regt, und daß, wenn dieser in die richtigen Bahnen geleitet wird, des Schülers musikalische Ausbildung überhaupt und speziell das Verständnis der Meisterwerke bei ihm gefördert werden könnte. Und da nach seiner Ansicht in der Kompositionslehre häufig die Harmonielehre einseitig in den Vordergrund gestellt wird, so sucht er nun diesem Uebelstand in dem genannten Unterrichtswerk abzuhelfen, indem er bestrebt ist, nach einer stufenweise fortschreitenden Methode Harmonie, Melodie und Rhythmus gleichmäßig zu behandeln und so den Schüler sobald als möglich zu selbständigem Schaffen kleiner Tonstücke zu befähigen. Auf nur 124 Seiten bietet das Buch ein ungemein reiches und mannigfaltiges Uebungsmaterial nebst klaren, einfachen Erläuterungen und daß es sich als praktisch erwiesen hat, beweist der Umstand, daß nun schon die vierte Auflage nötig geworden ist. Als Supplement ist dazu erschienen: ein „Schlüssel zu den Aufgaben der Melodiebildungslehre“, der die vollständige Ausführung, bezw. Fortführung der im Lehrbuch gegebenen Beispiele gibt und nicht nur manchem Lehrer, sondern auch Autodidakten willkommene Dienste tun wird.

Christian Knayer: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 9. Wunderhornverlag in München. (2.50 M.) Das sind in Wahrheit schlichte Weisen, so recht fürs Haus geschaffen, voll ansprechender Melodik, in feiner gewählter, aber nie gekünstelter oder überladener Harmonisierung. Dabei ist die Musik dem Texte abgelauscht und von charakteristischem Ausdruck. Knayers gemütvolle Art, von der die Leser der „N. M.-Z.“ schon manche Probe zu Gesicht bekommen haben, tritt auch in diesen Liedern, besonders dem ernstwehmütigen „Rosmarin“, aber auch in den heiteren, zutage. Entzückend ist das Tanzliedchen mit seinem köstlichen Humor, bei dem, wie in den andern, die Klavierbegleitung nicht wenig zu sagen hat. Auch auf das letzte frische, herbkräftige Lied („Sang des Fischermädels“) sei noch besonders aufmerksam gemacht. *Dr. A. Schüz.*

Joseph Schmid: *„Vom Honigkuchenmann“*. (Mittlere Stimme.) 1.20 M (Wunderhornverlag, München). Dieses hübsche, mit leichtbeschwingter, unschwerer Begleitung versehene Liedchen muß mit Raffinement, Charakterisierungskunst und illustrierender Mimik gesungen werden, um recht zur Geltung zu kommen. Das paßt für Wüllner, Heß, Laura v. Wolzogen und andere Vortragsmeister.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 15 fällt diesmal aus, da die vorige (zu Heft 14) 8 Seiten statt 4 Seiten stark war.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. April, Ausgabe dieses Heftes am 2. Mai, des nächsten Heftes am 17. Mai.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Insterburg. Leider zu spät eingetroffen; wir hatten bereits eine Notiz über das Bach-Fest gebracht.

E. Kr. Sie werden Ihre Frage nach dem Hofopernsänger Miller im heutigen Heft ausführlicher beantwortet finden.

Cand. phil. in Kiel. Ihre Beschwerde ist berechtigt; wir werden Abhilfe schaffen.

W. J. in Windau. Wir wissen leider nicht, was wir mit Ihrer Sendung anfangen sollen. Von einer früheren ist uns übrigens nichts mehr bekannt.

Reval. Wir können leider in der Sache nichts weiter tun, als Sie auf die Besprechungen über Männerchöre in der „N. M.-Z." hinzuweisen. Z. B. auf die Aufsätze über Marschners Chöre. Ein anderer, der uns zugesendete neuere Chöre bespricht, folgt demnächst. Wenden Sie sich auch an die Deutsche Sängerbundeszeitung (Verlag von C. F. W. Siegel, Leipzig).

H. M., Holland. Wir bedauern, da wir bereits in Holland vertreten sind, wie Sie auch aus vorigem Hefte ersehen konnten.

E. B. in J. Die Aufsätze Dr. S. Meyers „Psychologie der musikalischen Uebung" begegnen allgemeinem Interesse, es liegen auch schon mehrere Anfragen wegen Ergänzungen etc. zu den Ausführungen des Danziger Arztes vor (Adresse: Danzig, Hundegasse). Senden Sie ihm resp. uns den Aufsatz zur Prüfung ein.

Militärmusikmeister a. D. Sie werden darüber in den Biographien finden, oder in einzelnen Broschüren über moderne Musiker. Früher galt ja der Dirigent mehr oder minder nur als Taktschlager. Im übrigen wird Ihnen das Buch von Professor Kling: „Der vollkommene Musikdirigent" Auskunft geben (Verlag von Oertel in Hannover; 5 M.). Ein Verzeichnis der bei uns erschienenen Musikerporträts (Kunstbeilagen) stand zuletzt in Heft 11, Inseratenteil.

F. S., A. Louis-Thuille, Grundriß der Harmonielehre (Schülerausgabe). Ein besonderes Aufgabenbuch dazu ist bereits erschienen, die Lösungen sind in Vorbereitung. Wegen der Aufnahmebedingungen wenden Sie sich am besten an das Institut selber. Wir werden übrigens, um den sich wiederholenden Fragen zu begegnen, einen Artikel über die Anstalt und ihre Bedingungen veröffentlichen.

B. in A. Vogel, Klassische Stücke für Schülerchor (Hug & Comp., Leipzig). Außerdem wenden Sie sich an Chr. Fr. Vieweg in Groß-Lichterfelde.

„Nicht Ostrauer". Sie schreiben uns, daß Handlung und Musik der „Madonna" undramatisch seien, und fügen noch manches andere hinzu. Nachdem wir einem Abonnenten das Wort in dieser Angelegenheit bereits gegeben hatten, wollen wir auch Ihre Ansicht, die sich mit der unseres Korrespondenten deckt, wiedergeben. Nun aber den Streit der Meinungen beenden. Verbindlichen Dank.

A. C., Graz. Besten Dank für Ihre Zeilen. Wir werden Ihren Vorschlag auf seine Verwirklichungsmöglichkeit hin prüfen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. April.)

Zur Notiz. Wir bitten alle Einsender von Kompositionen dringend, Manuskript und Begleitschreiben nicht getrennt, sondern zusammen in ein und demselben Umschlag uns zuzusenden. Es ist öfter vorgekommen, daß zwar der Brief eintraf, aber nicht das Manuskript. Wir bitten auch, die Manuskripte **nicht** in Rollen zu senden.

V. Pr., N—itz. Beide Chöre sind unbrauchbar. Es fehlen Ihnen die nötigen theoretischen Kenntnisse. — Sie können sich für den Lehrberuf oder die Virtuosenlaufbahn entscheiden. Der Tüchtige wird in der Regel auch eine seinen Fähigkeiten entsprechende Lebensstellung finden. Eine besondere Berechtigung verleiht Ihnen Ihr Abiturienten-Examen für den Musikerberuf nicht.

H. H—ert, Gm. Zwei anmutige Vertonungen. Jede gibt Zeugnis von der Gediegenheit Ihrer Kenntnisse sowie der Zartheit Ihres Empfindens.

L. D. 8774. Es ist nicht ein einzelnes Kleeblatt, sondern ein ganzer — Kleeacker, was Sie mit Ihren 3 Fantasien bieten. Wem es nur um den Ohrenschmaus und nicht auch um tiefere Anregung zu tun ist, der mag bei Ihren Klängen seine Rechnung finden. Entgegenkommenderweise haben Sie Ihren Zyklen ein textliches Programm beigefügt, so daß man also weiß, wann die Wellen flüstern oder der Mond scheint oder der Hans zur Grete geht oder die Grete sich verlassen fühlt usw. Populär empfunden ist auch Ihre Tanz- und Marschmusik.

Ch. Rud., G—hausen. Ohne Orchesterpartitur können wir die 19 Stimmen unmöglich prüfen. In Klavierausgabe läßt übrigens der Marsch an einigen Stellen zu wünschen übrig, und solange der Satz nicht in Ordnung ist, ist das Instrumentieren zwecklos.

Ingeborg. Das sind doch keine Männerchorsätze. Informieren Sie sich zunächst einmal über den Stimmenumfang der Tenöre und Bässe und über die Schreibweise der Stimmen.

C. K—B, —berg. Die Faktur und der Stimmungsgehalt Ihrer 3 Lieder verdienen Anerkennung. Die selbständige Gestaltung der Begleitung fällt angenehm auf.

R. K—ch. Sie scheinen ein leidenschaftlicher Liebhaber der Marschmusik zu sein. Gewisse effektvolle Motive herkömmlicher Art sind in Ihrem Einzugsmarsch geschickt verwendet. Die letzten Takte müßten geändert werden. Der Marsch darf nicht mit dem Trio abschließen. Etwas wertvoller als diese Huldigung an die Italiener ist Ihr Largo. Im Satz fühlen Sie sich noch nicht sicher genug.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 16

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Repertoirenot der Opernbühne.

Wo stehen wir? — Hie Festspiel — hie Operette! — Der Glaube macht selig. — Sammlungsorder für die Kritik. — Wiedererweckung älterer Opern? — Hans Pfitzners „Templer und Jüdin" in Straßburg.

WIEDERERWECKUNG älterer Opern für die moderne Bühne? Ein sehr gefährliches „Experiment", doppelt gefährlich zu einer Zeit, wo die Klagen der Direktoren wegen schlechten Theaterbesuches — das vergangene Jahr soll besonders betrübend gewesen sein — stetig zunehmen; wo die Furcht vor der Kino-Konkurrenz sich zum Schrei nach Ausnahmegesetzen verdichtet hat; wo man tiefer und tiefer sinkt und durch den allmählich nicht mehr zu überbietenden Operettenschund das spröde Publikum zur Kasse locken möchte! Das eben ist der Fluch der bösen Tat: ist das große Publikum erst mal zur Herrschaft gelangt, ist seinen Wünschen zu bereitwillig geopfert worden, dann sind den Leitenden die Zügel entglitten. Eine gewisse Widerstandsfähigkeit den „Massen" gegenüber ist vielmehr der einzig gangbare Weg, um sich vor dem künstlerischen und finanziellen Theaterbankerott zu bewahren. In der Tat regiert heute die Masse: Richard Wagner ist ihr Komponist geworden und — Lehár und Kompagnie! Die Extreme berühren sich; die Grenzen von Gut und Böse sind verwischt; der Sinn für das Intellektuell-Feine, das „Apollinische", für das Volkstümlich-Schlichte ist uns so gut wie verloren gegangen. Als *Richard Strauß*, einer der zielbewußtesten Künstler aller Zeiten, aus den Bedürfnissen unserer Tage heraus und gestützt auf seine Machtstellung im heutigen Musikleben mit dem „Rosenkavalier" eine Wiedergeburt der komischen Oper anstrebte, die Wege dazu wies und den theoretischen Klageliedern über den Verfall durch die rettende Tat Wirksamkeit verleihen wollte, da schrieben die Kritiker: Ha! seht, er ist doch kein großer Künstler, er ist zur Operette h e r a b g e s t i e g e n! Selbst wenn aber im „Rosenkavalier" dem großen „Elektra"-Komponisten noch nicht alles gelungen wäre, hätte doch ein einziger Freudenruf durch die deutsche Presse gehen sollen, daß Strauß den Sprung gewagt hatte. Mancher Kritiker, der früher Gegner war, hat ihn auch verstanden; und die ausländische Presse ihn bejubelt. Aber bei uns, im Lande der „Schulmeisterei", hub alsogleich der Nörgler an, der Alles-Besserwisser. Und der Philister, dieser schreckliche deutsche Kunstphilister, fand damit nur zu oft einen beredten Fürsprecher für — seine Bequemlichkeit. Wenn der „Rosenkavalier" trotzdem einschlug und sich hält, so dürfen wir kaum hoffen, daß es speziell seiner feinsten Seiten wegen geschieht. Wer hat auch ein größeres Publikum z. B. auf das Gespräch zwischen Sophie und Rofrano besonders aufmerksam gemacht, das sich an die in ihrer blendenden Schönheit noch niemals geschaute Auftrittsszene des Rosenkavaliers anschließt? Neue Verdächtigungen, öde Prinzipienreitereien, Fälschungen, Lügen finden wir dafür in der Presse immer noch in reichlichem Maße über Strauß.[1] Der alte Verdi soll auf die Klagen Mascagnis wegen übler Behandlung gesagt haben, ihm sei es früher auch so gegangen; man müsse eben erst weiße Haare haben, ehe man geliebt und anerkannt werde; und im Grunde sei das auch gerecht so! Ohne nun der persönlichen Resignation des Alters zu nahe treten zu wollen, müssen wir doch gegen diese Art von Gerechtigkeit im Namen der Entwicklung der Kunst protestieren. Es ist ein Wahn, der schlimme Wahn des Philisters, daß erst durch ungeheure Widerstände die Kraft eines Künstlers zur vollen Reife kommen könne. Wißt ihr, wieviel gebrochen wurden oder zugrunde gingen? Nicht jeder ist eine Siegfried-Natur wie Richard Wagner. Die Aufgabe der Kritik kann und soll es gewiß nicht sein, überall im begeisterten Brustton der Ueberzeugung nur zuzustimmen. Aber p o s i t i v soll sie sein; f ö r d e r n, n i c h t h e m m e n! Es ist z. B. ein gewaltiger Unterschied, ob ich dem größeren Publikum zunächst die Bedeutung eines Künstlers mit Enthusiasmus begreiflich mache und d a n n Fehler und Mängel seines Werkes, vermeintliche „Irrtümer" seines Strebens (etwa vom Standpunkte der berühmten Normalästhetik aus, deren „Grenzen" nicht überschritten werden dürfen) zu erläutern suche, oder ob ich ihn und sein Werk erst in Fetzen reiße, um dann mit gnädigem Kopfnicken einzelne Werte anzuerkennen (wie z. B. daß das Schlußterzett im „Rosenkavalier" auch den „ernsten Musiker" — den allerernstesten? — befriedigen könne). Wer aber wagt die B e d e u t u n g eines Strauß wirklich zu leugnen? Warum also jetzt der neue Guerillakrieg in der Kritik, nachdem in offener Schlacht nicht so viel mehr gewagt werden kann? G l a u b e n m u ß m a n a n e i n e S a c h e! Das hilft ihr zum Siege. Wer aber nicht zu leugnender Bedeutung gegenüber das, trotz

---

[1] Einen Rekord hat erst jüngst wieder in einem Stuttgarter Blatte Herr Dr. *Karl Grunsky* aufgestellt: „Kennzeichnend für R. Strauß (!) ist es, daß ihn unser schmutzigstes Witzblatt stillschweigend schont." — Kommentar überflüssig. Im übrigen: Keins unserer Witzblätter ist an Strauß vorübergegangen; das zur Richtigstellung.

gesunder Instinkte zum Teil doch zunächst immer noch zaghafte Publikum unsicher macht, der versündigt sich gegen den heiligen Geist in der Kunst. Und wer die Bequemlichkeit des Durchschnittsmenschen unterstützt, der zieht die Künstler in das große Reich der Philister herab. Selbst auf die Gefahr teilweiser Ueberschätzung hin sollte in nicht zweifelhaften Fällen der Glaube der Menge geweckt und gestärkt werden. Er macht selig. Nur im Glauben an die absolute Größe Wagners erträgt das Publikum auch die schwächeren Partien seiner Dramen, die Längen, die dem Prinzip der Musikdrama-Idee zuliebe in die Erscheinung treten, mit stoischer Geduld. Nur im Glauben an den erhabenen Beethoven nimmt man auch die seiner Werke mit Andacht hin, in denen es „menschelt". Nur durch die neue Bach-Propaganda, die den Thomas-Kantor in Ueberlebensgröße malt, ist es möglich, daß das Publikum auch langweilige, verstaubte Arien aus den großen Vokalwerken über sich ergehen läßt; ein schwaches Lied von Schubert, eine allzu rasch hingeworfene, mit den konventionellen Zeitfloskeln geschmückte Musik Mozarts als bedeutende Kunstwerke ansieht. Soll man solche Illusionen zerstören der „Wahrheit" zuliebe? Wenn aber, dann sollten zuerst die „akkreditierten" alten Meister, zu denen wir nun auch die nötige Distanz haben, an die Reihe kommen. Denn die stehen fest, trotz ihrer Schwächen. Warum aber ist es stets umgekehrt? Warum? Warum hatte man nur ein Hohnlächeln, als es einige Leute wagten, die Kunst eines Strauß neben die von Mozart zu stellen? Warum erscheint es von vornherein als etwas Ungeheuerliches, wenn jemand der Meinung ist, daß die Kunst unserer Zeit vielleicht das gleiche Recht hätte, wie die der Alten? Ja, daß unsere Kunst, nicht bloß die musikalische, die der „Klassiker" in mehr als einem Punkte überträfe?

Es kommt heute für die Kunstkritik nicht in erster Linie darauf an, persönliche Meinungen in den Vordergrund zu stellen. Es gilt heute, mit Enthusiasmus für das Künstlerische überhaupt in jeder Gestalt einzutreten. Es ist keine Zeit des Disputierens, es ist eine Zeit des gemeinsamen Kampfes im höchsten Interesse der Kunst, demgegenüber Sonderwünsche zunächst zurückzutreten haben. Die Kunst ist in Gefahr! Wagners Wort vom Merker, dem weder Haß noch Liebe das Urteil trüben sollen, hat zurzeit als ausgeschaltet zu gelten. Mit aller Liebe für die Kunst, mit allem Haß bis zur persönlichen Aufopferung gegen die ihr schädlichen Elemente, das sei das Zeichen, unter dem wir, bei aller Verschiedenheit der Individualitäten, uns zu sammeln haben.

* * *

Zwischen dem großen Musikdrama Richard Wagners und seiner Nachfolger und anderseits der Operette, der bloßen Amüsierkunst, brauchen wir nun ein Bindeglied. Das kann gar nicht oft genug betont werden; auch Strauß hat dem Gedanken Ausdruck gegeben: neben den wahrhaft bedeutenden Werken und dem Schund, die allein die Bühne beherrschen, müssen die dramatischen Kunstwerke leichteren Stils mehr gepflegt werden. Sie sind das tägliche Brot der musikliebenden Allgemeinheit: die komische Oper und die volkstümliche Oper. Wenn aber selbst ein Strauß in unserer so rasch vergessenden Zeit noch nicht dauernd seinem Range gemäß den Platz auf der Bühne behauptet, was blüht den anderen für ein Geschick? D'Albert hat sich denn auch glücklich an dem künstlerischen Erfolg seines besten Werkes, der „Abreise", nicht genügen lassen; er hat zum billig-veristischen Stück gegriffen und mit dem „Tiefland" einen Weltrekord aufgestellt (allerdings nur einen, das ist stets so und wirklich „gerecht"). Der so feine und liebenswürdige, melodiöse Wolf-Ferrari scheint einen ähnlichen Weg mit dem „Schmuck der Madonna" einschlagen zu wollen? Volkstümliche Edelsteine wie Smetanas „Verkaufte Braut" stehen im Preise weit unter den Similibrillanten; und der geniale Lortzing verdankt seinen dauernden Erfolg vielleicht am meisten dem sentimentalischen Einschlag (der als unleugbare deutsche Charakteristik allerdings seine Berechtigung hat) und dem spießerlich Behaglichen mancher seiner Figuren; sintemal ja auch die Trinkszenen trotz aller Antialkoholbestrebungen im Herzen des echten, rechten Deutschen noch immer einen freudigen Widerhall finden. Aber was nun weiter, wenn in der Tat auf der Schaukel der dramatischen Produktion die eine hochgehende Seite Richard Wagners Kopf und die andere dann als Gegenbild das Dreigestirn Lehár-Strauß-Fall zeigt; alles andere aber im Grunde Nebensache ist, „kein Kasse macht"? Wo ist der Retter und sein Werk?

Man hat als Heilmittel die Wiedererweckung von Opern älterer Meister empfohlen und ihren Erfolg in der Praxis versucht. Das ist, wie anfangs erwähnt, heute sehr gefährlich, ein zweischneidiges Schwert. Aus Anlaß eines Hinweises auf die Bearbeitung des „Idomeneo" von Lewicki schreibt z. B. ein Herr *W. Steinkauler* in den „Münchn. Neuest. Nachr.":

Mottls Streben war es, das herrliche Siebengestirn der großen dramatischen Werke Mozarts in München alljährlich glänzen zu lassen, weshalb er schon den „Titus" mit Erfolg (?) wieder zur Geltung gebracht hat. Der „Idomeneo" sollte die Reihe vervollständigen. Der Tod nur konnte den Unermüdlichen, Unvergeßlichen hindern, sein Werk zu vollenden. Ist es nun nicht geradezu Pflicht der Hoftheaterintendanz, endlich zur Ausführung dieses Planes zu schreiten?! Für München ward vor 132 Jahren der „Idomeneo" geschaffen und in München sollte er zuerst wieder erweckt werden!

Was die Berufung auf Mottl betrifft, so wollen wir darüber heute in keine weiteren Erörterungen eintreten. Das „herrliche Siebengestirn" ist in Wirklichkeit nur eine Ausgeburt des überschwenglichen Stils, wie er seit der Wagner-Anbetung sich in der musikalischen Kritik Deutschlands breit gemacht hat. Gutgemeinte Phantasien weltfremder Idealisten! Gott bewahre uns und Mozart vor Wiedererweckung des „Titus"! Schon die „Entführung" ist eigentlich nur für Feinschmecker. In Stuttgart hat sie dank dem wunderschönen bildlichen Rahmen auch etwas weiter gewirkt. Wir dürfen aber unter den heutigen Verhältnissen sozusagen keine Schlappe auf der Bühne erleiden, unter keinen Umständen mit älteren nicht bühnenfähigen Werken. Das triebe uns das Publikum nur noch mehr aus den Stätten der ernsten Kunst. Und wir haben auch in der Tat Besseres zu tun. Die paar heute noch wirkenden Schönheiten im „Titus" möge sich jeder daheim zum Bewußtsein bringen. Auf der Bühne ist das Werk unmöglich, und, wie zu fürchten, auch „Idomeneo". Viel bedeutungsvoller erscheint dagegen etwa das Stuttgarter Unternehmen, die Meisterwerke Mozarts wirklich künstlerisch auszustatten. Auf „Don Juan" und „Entführung" folgt hier im neuen kleinen Hause „Figaro" (ebenfalls nach Skizzen von Professor *B. Pankok*). Stets aber ist es wichtig, das große Publikum nicht zu vergessen, wenn man an die Neubelebung älterer Opern geht. Wenn ihr die Praxis bei eurer Regenerationsarbeit aus dem Auge laßt, wenn der Aesthet oder gar der „Musikgelehrte" bei den Ausgrabungen das Wort führen, dann wollen wir lieber die Hände davon lassen; denn dann schadet solch Tun mehr als es nützt.

* * *

„Wer ist der Ritter hochgeehrt", dem jetzt ein Wurf gelang? *Hans Pfitzner* in Straßburg; Hans Pfitzner, Erzromantiker und Praktiker in einer Person. Denn nur ein Romantiker von Gottes Gnaden konnte auf *Marschners* „Templer und Jüdin" verfallen, konnte es wollen, den König Löwenherz und den edlen Ivanhoe, den bösen

Guilbert und die schöne jüdische Dulderin Rebekka dem Schlummer der Archive zu entreißen und sie zu neuen Taten auf den weltbedeutenden Brettern hervorzuzaubern. Hans Pfitzner hat damit den Blick fürs dramatisch Wirksame bewiesen. Und den rechten Zeitpunkt gefunden: wir wollen wieder mehr romantische Kost (das hat auch der Erfolg der „Lustigen Witwe", den ich hauptsächlich auf die, allerdings süßliche Romantik zurückführen möchte, gezeigt). Pfitzner scheint hier zielbewußt vorzugehen, nicht bloßem Zufall zu dienen. Mit der Freischütz-Aufführung, die Aufsehen machte, begann er, der „Templer und Jüdin" folgte als zweite Tat im Straßburger Stadttheater.[1] Von Marschner ist heute nur noch „Hans Heiling" weiteren Kreisen bekannt. Liebt man ihn? Ich glaube kaum; in Stuttgart z. B. wurde er nach einer neueinstudierten Aufführung (oder waren es tatsächlich zwei?) wieder abgesetzt. Nicht mit Unrecht: denn über das Grausige in dieser Form, dem Marschner leider zu sehr verfallen war, lächeln wir heute. Und dann: auf wessen Seite soll man im Heiling sein, für wen empfinden? Ist der Erdgeist nicht eine edle Natur, leider aber nur etwas beschränkt, indem er sich in ein Gänschen wie die Anna verliebt und ihr alles opfert? Ja, der Heiling könnte geradezu ironisch wirken, wenn er nur nicht leider so ernst im sentimentalen Sinne gemeint wäre. Die Musik zum Heiling soll das Beste von Marschner sein; so steht's geschrieben und so wird's nachgebetet. Mag sein. Aber das lebensvollere Drama ist „Der Templer und die Jüdin". Trotz den Mängeln der Breite, die Pfitzner, vielleicht in nicht ganz angebrachter Pietät, auch in der neuen Bearbeitung nicht ganz beseitigt hat, ist Zug und Fluß in diesem Werke. Pfitzners Hauptverdienst als Bearbeiter ist die Vereinigung der beiden Schlüsse des zweiten und dritten Aufzuges zu einem Bombenfinale, das in der älteren Literatur einzig dasteht. Das war ein dramatischer Meisterstreich. Die eigentliche, erst spät einsetzende Handlung konzentriert sich hier in höchst wirkungsvoller, großzügiger Weise zu einem starken äußeren und inneren Eindruck. Der Tempelritter Guilbert hatte die Jüdin Rebekka mit Liebesanträgen verfolgt, war aber von ihr, die bei der Pflege des verwundeten Ivanhoe den „edlen" Ritter lieben gelernt, standhaft zurückgewiesen worden. Die verbotenen Liebeleien ihres Angehörigen sind den Templern nun zu Gehör gekommen, und um das Ansehen des Ordens hochzuhalten, wird die „Jüdin" — die Rassenfrage spielt in dem bekanntlich nach Scotts Roman „Ivanhoe" von Wohlbrück geschaffenen Textbuch eine große Rolle — der Zauberei angeklagt. Guilbert findet nicht den Mut, vor versammeltem Volk die Wahrheit zu bekennen, rät ihr aber heimlich, ein Gottesgericht anzurufen; er hat die Absicht, selber (!) als ihr Kämpfer aufzutreten. Doch, o Unglück, die Templer, die das Gottesgericht annehmen, wählen Guilbert zu ihrem Streiter! Da, in höchster Not, tut der Glaube Wunder. Rebekka sagt eine innere Stimme, daß der einst von ihr gepflegte Ivanhoe zu ihrer Rettung kommen werde; sie fleht den Himmel an, die Kraft des Gebetes steigernd; doch wie oft auch die Trompeter ihre Fanfaren in die Runde senden, den Gotteskämpfer herbeizurufen, kein Retter erscheint. Schon ist die Sonne im Schwinden, Rebekka auf dem Holzstoß angebunden, um mit dem letzten Sonnenstrahle dem Flammentode überliefert zu werden: da kommt Ivanhoe hoch zu Roß angesprengt, Guilbert fällt im Kampfe, ohne vom Schwerte des Gegners getroffen zu werden; ein echtes Gottesgericht — ein Wunder ist geschehen. Wir brauchen wohl erst nicht daran zu erinnern, daß dies ganze Finale ein genaues Vorbild des „Lohengrin" ist, in dem Wagner allerdings vertiefter und nicht so naiv wie Marschner gestaltet. Aber spannend bis zum Schluß, ergreifend ist Marschner hier, während die Entsagung der Rebekka, die ihr Glück darin sieht, daß ein Ivanhoe für die „arme Jüdin" gekämpft hat, die keine Genugtuung von König Löwenherz, der die Templer zur Rechenschaft ziehen wird, weiter verlangt, unser Gemüt in Rührung versetzt. Ivanhoe selber heiratet die Rowena (die im Stück kaum eine Rolle spielt). Ueberhaupt handelt es sich hier weniger um ein Charakterdrama — der problematische Guilbert und Rebekka interessieren allein —, sondern mehr um ein „Milieustück". Die ganze englische Ritterzeit des 12. Jahrhunderts wurde in einer viel zu großen Zahl von lose zusammenhängenden Szenen aufgerollt. Hier galt es nun zu sichten, Ordnung in das Chaos des Originals zu bringen. Pfitzner hat mit dem schon erwähnten Zusammenziehen der beiden Finale das Stück überhaupt erst lebensfähig für unsere Zeit gemacht. (Ursprünglich war die Gerichtsszene einfach durch Fallen des Vorhanges unterbrochen und der neue Akt begann mit heiteren Chören und Liedern!) Im ersten Akte dagegen hätte er die vier Bilder, wenn es soviel sein mußten, noch kürzen sollen; Chorauftritte, die gar nicht interessieren, den Zuhörer nur verwirren, könnten ruhig fehlen; auch der Kampf im brennenden Schloßhof sollte sich nicht so lange hinziehen; eine Andeutung genügt; dies Aufeinanderschlagen von Schwertern, wobei auch noch gesungen werden muß, wirkt zu leicht komisch. Sonst aber hat der Praktiker Pfitzner seines Amtes in hervorragender Weise gewaltet. Aus dem berühmten Liede „Die Welt ist rund und muß sich drehen" hat er eine feine Szene des Narren gemacht; durch Umstellungen und Verlegungen verschiedener Nummern die Bühnenwirkung gesteigert. An der Partitur wurden nur kleine Orchesterretuschen vorgenommen, so die Harfe dem prächtigen Volksliede „Du stolzes England freue dich" zugefügt (nicht wie in Lewickis „Idomeneo-Bearbeitung" eine Baß-Partie „geschaffen"; wer hat die geschaffen?); ein paar drastische Cinellenschläge fielen mir weiter auf. Sonst blieb Marschner unberührt und ist doch ein Anderer, Besserer auf der Bühne geworden.

Die zitierten Lieder zeigen schon, wieviel Volkstümliches in der „Templer und Jüdin"-Musik steckt. Die klangvollen Chöre[1] wirken frisch, die ganze Partitur strotzt von Melodie; wenn auch darin nicht alles mit gleichem Maße gemessen werden kann: unmittelbar empfunden ist es! Sehr schöne und dankbare, freilich durchaus nicht leichte Aufgaben sind der dramatischen Sängerin, die auch in der Koloratur bewandert sein muß, in der Partie der Rebekka gestellt; deren Lyrik ist sehr gefühlvoll, echt deutsch, nicht banal. Ganz kostbar aber ist nun gar die Szene zwischen dem „Bruder Tuck", als Einsiedler, Waidmann, Krieger und Zecher gleich hervorragend, und dem „schwarzen Ritter" (Löwenherz), die nur im Lande Shakespeares erwachsen konnte. Sein Lied „Ora pro nobis" (früher als Lästerung verboten), die ganze Szene ist Marschner so glänzend gelungen, daß schon ihretwegen sich die Aufführung rechtfertigte. Die Preghiera („Herr, aus tiefem Jammer") ist ein tief empfundenes Musikstück, dramatisch in der Deklamation, voll melodischer Kraft. Ueberhaupt Marschners Deklamation! Weiter haben wir die große Szene und Arie des Guilbert „Mich zu verschmähen", auf deren dramatische Bedeutung ja schon Richard Wagner nachdrücklich hingewiesen hat. Dann sind die Arie mit Chor: „Es ist dem König Ehr und Ruhm" („mit Ritterlichkeit und Kraft", schreibt Marschner), auch das zweite Narrenlied: „Es ist doch gar köstlich" als weitere Probe volkstümlicher musikalischer Gestaltungskraft zu nennen. Die Chöre (der Sachsen, der Normannen, der Templer, der Ritter und des Volkes) nehmen wie gesagt einen großen (immer noch zu großen) Raum ein und erfordern viel Aufwand an Sängergruppen. — Die Straßburger Aufführung war von einheitlichem Geist getragen, Pfitzner vereinigt in sich das Kapellmeisteramt und den Regisseur; er erreicht

[1] Die Neubearbeitung, Klavierauszug usw. ist bei *Max Brockhaus* in Leipzig erschienen.

[1] Vergleiche die Abhandlung Hirschbergs über Marschners Chöre in der „N. M.-Ztg."

damit ein geschlossenes künstlerisches Ensemble und eine Wirkung, die auch da nicht versagt, wo das stimmliche Material der Sänger nicht überall ersten Ansprüchen genügt. *Maria Gärtner* machte trotz stimmlicher Indisposition mit der Rebekka tiefen Eindruck. *August v. Manoff* sang gut, vermochte aber den Tempelherrn Guilbert nicht ganz zu gestalten, was bei dem problematischen Charakter dieser Figur allerdings schwierig ist. Ausgezeichnet war *Wissiak* als Bruder Tuck. *Max Hofmüller* (Ivanhoe), *Hans Alwin* (Löwenherz), *Max Dornbusch* (Narr), *Anna Norden* (Rowena) seien in Partien noch genannt. Das Orchester war auf voller Höhe, die Chöre sehr tüchtig, die Ausstattung entsprechend. Das Publikum verhielt sich nach dem zu langen ersten Akte noch etwas kühl, erwärmte sich aber mehr und mehr für das Werk und spendete nach dem großen Finale lebhaften Beifall. (NB.! Die Verwandlungen sollten, wenn sie nicht sehr rasch besorgt werden können, durchwegs mit Musik ausgefüllt werden.)

Noch ein paar geschichtliche Notizen über „Templer und Jüdin" (nach Münzer). 1827 fand die Uraufführung in Leipzig statt, der Erfolg war bald unbestritten. Die Länge von vier Stunden wurde vom damaligen Publikum als Uebelstand empfunden. (Auch in Straßburg dauerte die Oper von 8 bis gegen 12 Uhr!) Marschner kürzte den Dialog und arbeitete die Oper schließlich um, an Stelle des Dialogs traten Rezitative. Das war aber dem Stil des Werkes nach ein Fehler; man kehrte bald zur ursprünglichen Fassung zurück. Und nun wieder die alte Geschichte: die Kritik war anderer Meinung als das Publikum. Gerade die dramatischen Stellen wurden getadelt. Dann tauchte als weiteres Charakteristikum auch gleich wieder die Meinung auf, daß Marschner die Stimmen ruiniere, daß die Instrumentation zu stark und lärmend sei (wir möchten zum Kapitel Instrumentierung auf die ausgezeichnete Behandlung der Posaunen aufmerksam machen). Die Münchner Kritik sah in der Oper gar ein Spektakelstück ersten Ranges, dagegen kam von Frankfurt die Nachricht, daß die Oper den dortigen Juden gefallen habe.

Nun hat das mit Unrecht vergessene Werk Hans Pfitzner neu herausgebracht. Das Beispiel ist da, werden die anderen Bühnen ihm folgen? Hier zeigt es sich mal, ob es ihnen ernst ist mit der Kunst, ob ihre Klage, daß auf diesem Gebiete zu wenig Brauchbares da sei, innerer Ueberzeugung entspringt. Wenn auch unsere Jugend nicht mit den Melodien Ivanhoes zu Bette gehen und dann aus dem Schlafe fahren wird, um die schöne Jüdin zu retten (Hanslick), so kann die Oper als Volksoper auch unsere Herzen noch erfreuen und rühren. Der ritterliche, romantische Zug ist unserer Zeit vielleicht weniger fremd (Mut und Unternehmungsgeist!) als das stark im Vordergrunde stehende „Geschäftliche" glauben macht. Dies Experiment der Wiedererweckung älterer Opern scheint realisierbar; mancher, der skeptisch nach Straßburg fuhr, ist dort überzeugt worden. Mögen es die Bühnen versuchen; es wäre ein gutes Werk, wenn die Ballade vom König Löwenherz wieder im Munde des Volkes erklänge statt des Vilja-Liedes oder der banalen Tanzrhythmen moderner Operetten. So soll es sein! **Oswald Kühn.**

Erläuterungen zu Klavierabenden.

Von Prof. Dr. C. FUCHS (Danzig).

(Schluß.)

Franz Liszt-Abend.[1]

„Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem,
Ihr werdet nimmer seines Gleichen seh'n."

UNSER Programm vereinigt zunächst drei religiöse Stücke des Meisters, dessen wundersame Seele so weite Extreme umfaßte: zwei umfänglichere von herbem Ernst und dazwischen ein kürzeres, liebliches.
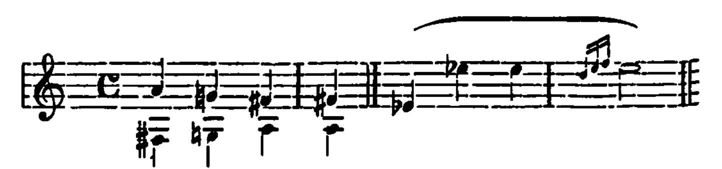
I a. *H moll-Stück aus den Harmonies poétiques et religieuses* (Edit. Riemann bei Steingräber, Altmeister des Klavierspiels). 9 Minuten.

Wenig bekannt ist es, daß Liszt von Jugend auf ein frommer Katholik und bei aller Milde und Liberalität gegen Andersdenkende darin streng gegen sich selbst gewesen ist. Von seinen späteren Mannesjahren ab stand er in diesem Punkte unter dem Einfluß der still fanatischen polnischen Prinzessin Carolyne von Wittgenstein, der für ihn nicht immer vorteilhaft war; er ging, wenn das Wetter nicht gar zu schlecht war, täglich in die Frühmesse.

Dem Deutschen, besonders dem Norddeutschen, ist diese Art französisch schwärmerischer und exzentrischer Frömmigkeit nicht von selbst sympathisch, für ihn scheint sie etwas Schauspielerisches zu haben — indessen was nicht deutsch ist, braucht wenigstens subjektiv darum noch nicht unwahr zu sein.

Bezüglich des Stückes aus seinen Harmonies poétiques et religieuses zitiert Liszt selbst die Vorrede zu Lamartines gleichnamigem Werk — dessen Lektüre hat ihn tief bewegt, und was ihn tief bewegte, vermochte Liszt nach seinem eigenen Ausspruch nicht in Worten, sondern nur in Tönen zu sagen. Es heißt da: „Es gibt Herzen, die von Schmerzen gebrochen, von der Welt zertreten, sich in die Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seele flüchten, um zu weinen, zu harren oder anzubeten." „Es gibt beschauliche Seelen, die sich in stiller Einsamkeit und Betrachtung unwiderstehlich zu überirdischen Ideen, zur Religion, erhoben fühlen. Jeder Gedanke wird bei ihnen Begeisterung und Gebet, und ihr ganzes Sein und Leben ist eine stumme Hymne an die Gottheit und an die Hoffnung."

Von zwei fantasierenden Intermezzi abgesehen, ist alles, auch der Dur-Teil, aus diesen beiden Motiven entwickelt:

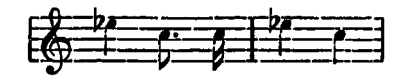


die gleich nacheinander im Anfang auftreten.

Der Schluß vermeidet, allerdings sehr gewagt, den tonalen Abschluß, weil er düster perspektivisch wirken will.

Ich unterlasse deshalb die von Riemann in seiner Ausgabe empfohlene und notierte Wiederholung des ersten Abschnittes, der in der Haupttonart schließt. Es sei beiläufig an Beethovens Fantasie op. 77 erinnert, die in g moll beginnt und in H dur schließt.

I b. *Ave Maria*, von Liszts eigener Komposition, ein zartes, duftiges Stück, thematisch vortrefflich gearbeitet. Weihrauchwolken, Rosenduft, Glockenklang begleiten das andächtige Gebet einer weichen Frauenseele. Eine Melodie beginnt und spinnt sich fort, bis aus der Begleitung das Glockenmotiv, eine Erweiterung der ersten vier Töne der Melodie, auftaucht:



um später als himmlischer Gruß in höchster Höhe zu schweben oder von den großen Glocken eines Domes aufgenommen die Tiefe zu erfüllen.

I c. *Variationen über den Basso continuo des Crucifixus* aus der h moll-Messe von J. S. Bach und des ersten Satzes aus seiner Kantate „Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen sind der Christen Tränenbrot".

---

[1] Ich habe diese Art Umsetzung aus dem Musikgefühl in Worte immer nur in einer Art von trance machen können und auf die letzte mögliche Stunde verschoben. Dabei war die Erläuterung zum Liszt-Abend teilweise flüchtig geraten, und ist hier für die „Neue Musik-Zeitung" besonders ausgearbeitet. *Der Verf.*

Jene von Liszt zitierten Worte Lamartines kann man auch auf diese Variationen, sein letztes größeres, für das Klavier geschriebenes Werk, beziehen. Auch in ihm malen sich wechselnd Stimmungen innerster tränenreicher stiller Zerknirschung, tiefster Reue über Sünden bis zu ungeheuren Verbrechen, ferner des Entsetzens bei dem Gedanken an die Flammen der Hölle, an die Schrecken ewiger Verdammnis, und Visionen der Zuversicht, der verzückten Hoffnung auf die himmlische Liebe und Gnade — in dem ersten behält die Bekümmernis die Oberhand, in dem anderen die tröstliche Ergebung, es endet in dem Choral: „Was Gott tut, das ist wohlgetan", was jedoch über den wesentlich katholischen Charakter des Stückes ebensowenig täuschen darf wie die Herkunft des Themas aus dem Werke eines Protestanten. Der von Liszt zitierte Text „Weinen, Zagen" etc. bezeichnet hinreichend den vorwiegend lamentosen, pietosen Charakter des Werkes.

Das Thema besteht aus acht Tönen:



die das Werk in ununterbrochener Folge von Metamorphosen nach kurzer Einleitung stets in einer der Stimmen mit großer Kunst durchführt. Es ist gleichsam Liszts „Chaconne", nur daß es leichter war, in einen solchen chromatischen Proteus von Thema vieles hineinzudichten, als in jene markante Melodie, die J. S. Bach zum Thema wählte.

Die Variationen und das Ave Maria hatte ich das Glück, dem Meister selbst 1875 in Weimar vorzuspielen.

(Ich erinnere mich, wie er zu der markant pathetischen kurzen Einleitung mit seiner tiefen Baritonstimme bemerkte: „Fangen Sie an, daß man hört, da kommt ein Kerl!" Den chromatischen Gang auf- und abwärts wollte er dreimal. Das war in Altenburg, morgens um 7 Uhr. Am Mittag desselben Tages hatte ich die Variationen im Konzert des Allgem. Deutschen Musikvereins zu spielen.

II a. *Sonetto 104 del Petrarca.* Liszt hat öfter seine Inspirationen aus Dichtungen entnommen und unter anderem ein größeres Klavierstück „Après une lecture du Dante" geschrieben. Von Petrarca haben ihn drei Sonette zum Schaffen angeregt; das beste der so entstandenen Stücke ist wohl dieses auf das 104. Sonett, dessen Text sich in lauter starken Antithesen des Liebesleids bewegt. Die Musik gibt nicht unmittelbar diese Gegensätze wieder, sondern nur die weite schmerzliche Spannung der leiderfüllten Seele im Schwanken zwischen ihnen. Sie variiert nach einer kurzen stürmischen Einleitung eine hochpathetische Melodie. Fr. Nietzsche, dem ich es in Naumburg 1872 vorspielte, fand es „etwas opernhaft". Indessen, es kann sich damit doch sehen lassen.

Auch als Meister des Idylls und der Elegie, als welcher er so groß im Kleinen ist, ist Liszt zu wenig bekannt und geschätzt. Unser Ave Maria ist ein religiöses Idyll. Venezia e Napoli, les cloches de Genève (gleichfalls kleine und große Glocken, über den See hallend), Au bord d'une source sind landschaftliche Idyllen.
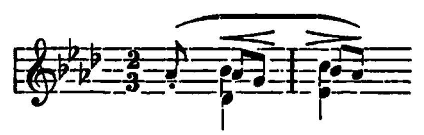
II b. *Les cloches de Genève,* etwas umfänglicher und mannigfacher ausgebaut als die anderen Idylle, ist dem Charakter der Elegie näher. Es beginnt mit einem naiv den mechanischen Glockentönen in hoher Tonlage nachgeahmten Dreiklangsmotiv, das alsbald in die Begleitung zu einer ersten elegischen Melodie untertaucht. Diese verstummt bald wieder, um einem Wechselspiel zwischen hohen und tiefen Glockentönen mit demselben Motiv Platz zu machen. Die Melodie wiederholt sich dann in der Mittellage mit dem Glockenmotiv darüber. Dieses steigt dann wieder herab und löst sich in eine lebhaftere Begleitungsfigur auf, über der eine idyllische, tröstliche Melodie erscheint. Aus ihr entwickelt sich ein lebhafter, dramatisch phantasierender Fortgang. Endlich erklingen beruhigend in Höhe und Tiefe die Glockentöne wieder, und milde Akkorde schließen.

II c. *Gondoliera* aus *Venezia e Napoli.* Zuerst über dem ruhenden Wasserspiegel der Windeshauch spielend, dann ein süßes, fröhliches Liedchen, das, wie Liszt notierte, einen Cavaliere Perucchi zum Erfinder hat. Dieses wird variiert. Zuletzt erscheint wieder die leere Szene. Das holde Lied verweht und „vom Markusturme tönet der Spruch der Mitternacht".

II d. Die Paraphrase über eine bekannte Melodie und das letzte Quartett aus Verdis „Rigoletto", ein späteres Werk unter Liszts Opernfantasien, nicht potpourriartig wie die früheren, die er selbst nicht mehr sehen mochte, sondern wie auch die Trovatore-Fantasie ein schönes, symmetrisch wohlgeordnetes Musikstück.

III a. Die *Rhapsodie No. III* ist von den beiden Rhapsodien kleineren Umfanges wertvoller als die Héroide élégiaque (No. 5). Echt magyarisch, weckt sie unwillkürlich die Erinnerung an Lenaus Gedicht von den drei Zigeunern, die Färbung der Hauptmelodie in b moll in tiefster Tonlage ruft „die Zigeuner dunkelbraun, mit den schwarzlockigen Haaren" vor die Phantasie, der Mittelsatz das Bild von dem schlafenden. „Und sein Zymbel am Baum hing, über die Saiten der Windhauch lief, über sein Herz ein Traum ging". Die Saiten des ursprünglichen Zymbals der Zigeuner waren in den Tönen der Skala d es fis g a be cis d gestimmt, der Mittelsatz unserer Rhapsodie bewegt sich ausschließlich in diesen Tönen in der Oktave zwischen g und g. Der Aufbau ist an sich gar nicht „rhapsodisch", sondern befolgt das Schema a b b a. Von den gleichnamigen Teilen variiert der spätere den früheren nur wenig.
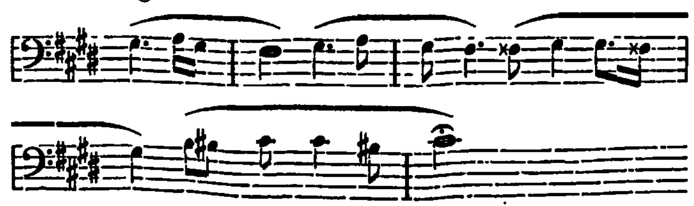
III b. *Au bord d'une source.* Wieder eines der Lisztschen feinen Idylle, manchmal verkannt. Ich habe es von einem der berühmtesten unter den jetzt nicht mehr Lebenden, Rubinstein, der von einem fast unwürdigen Haß gegen Liszt erfüllt war, in einer Art spielen hören, als wollte er es verhöhnen: in straffem Allegro anstatt des elastischen Allegretto, in spieluhrmäßig glatt ablaufenden Sechzehntelfiguren. Dann klingt es freilich leer und unbedeutend. Es ist aber einerseits streng aus diesem Motiv gestaltet
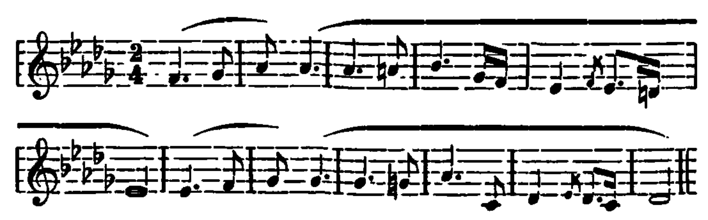


und aus dem still Idyllischen schön zu lebhafter Fröhlichkeit gesteigert, endlich wieder in die freundliche Stille hinabsinkend, fliederduftig wie unter säuselndem Laub am sanft plaudernden Quell.

III c. Die erste *Rhapsodie* ist von den großen Rhapsodien zweifellos die schönste, mit Unrecht von der in ihrem zweiten Teil brillanteren zweiten Rhapsodie (nebst der neunten, der dreizehnten) verdrängt. Die anderen scheinen vergessen! Nicht umsonst hat Liszt dieses Werk an die Spitze des Reigens seiner Rhapsodien, mit denen er zuerst die Musik um das nationale magyarische Element bereicherte, gesetzt. Die erste ist auch die musikalisch solideste, indem der zweite rasche Teil, die Frisca, nicht bloß neben den ersten, langsamen, den Lassan, gesetzt ist, sondern beide Hauptmelodien des Lassan ins Freudige metamorphosiert in der Frisca wiederkehren.

Eine ausgedehnte düster phantasierende Einleitung bereitet motivisch die erste Melodie, ein sehnsuchtsvolles Heimatlied vor, das Magyaren und Zigeunern wohlbekannt ist, und beginnt:



Diese Takte wiederholen sich wenig verändert auf nächsthöherer Tonstufe, und dem Dur-Teil wird mit reichem Wechsel der Harmonien ein Teil in der zugehörigen Moll-Tonart gegenübergestellt. Dieser Melodie folgen zwei Variationen, die eine mit allmählich lebhafterer, die zweite mit ruhigerer Begleitung der Melodie; deren Schluß löst sich in eine freie Ueberleitung zu der zweiten Melodie auf, die gleichsam in der Seligkeit des Heimatgefühls sich wiegt, beide Melodien sind dem Volke bekannt. Die ersten der zweimal acht Takte lauten:



Nach einer Umwandlung in Moll, die wie eine Erinnerung an einstige Verbannung klingt, kehrt die Melodie zum Ausdruck jener schwärmerischen Seligkeit zurück. Beide Teile wiederholen sich, reich begleitet, weit ausgesponnen. Es folgt dann eine Variation darauf, eine Szene wie in seligkeitstrunkener Sommernacht unter dem Sternenhimmel, mit einer Klangwirkung wie nur Liszt sie vor 75 Jahren dem Klavier abgewinnen konnte. Die düstere Erinnerung im zweiten Teil steigert sich dort in vollgriffigen tiefen Akkorden zur Erschütterung. Der wiederum freundliche Schluß löst sich in Figurenwerk auf, wonach zwei ganz ruhige träumende Akkorde ihn beendigen.

Dann ist's, wie wenn von ferne Hufe ertönten, zuerst nur dumpf, dem am Boden lauschenden Ohr vernehmlich, dann anwachsend, mit dem Silberlaut des Geschirres der Rosse vermischt. Näher und näher braust und blitzt eine Reiterschar heran, bis sie mit einem echt magyarischen Reiterlied auf den Plan sprengt. Dessen Motive hatte die Einleitung schon angeschlagen. Dann setzt die Kavalkade sich fort, und bald klingt leise, zitternd, immer im Tempo des Rittes, jene erste Sehnsuchtsweise an, je länger je mehr sich belebend, bis die Sehnsucht sich erfüllt. In heller Reiterlust, in scharfen Rhythmen aus ihren einst weichen Tönen verkündet sich reichen Klanges der Triumph der Erfüllung, das Lied der neu erkämpften Heimat, und steigert sich endlich zum klingenden, singenden Freudenrausch.

Meister der Klaviermusik.

Heinrich Stiehl.

Will ich die heimlichen Ideale eines Komponisten ergründen, so schaue ich mir gern zuerst die Widmungen an. Da liegt nun ein Paket Heinrich Stiehlscher Kompositionen, und ich lese: An Theodor Kirchner, Joseph Joachim, Franz Friederich, weiland Dirigenten des Frankfurter Rühlschen Gesangvereins, Clara Schumann, Betty Schott und andere; ich sehe handschriftliche Widmungen an meinen Vater, mit dem Stempel der Musikalienhandlung: Alex. Elfenbein in Reval, eine Bleistiftnotiz von diesem auf dem Impromptu quasi Toccata: Hamburg 1873. Ich lese noch ein paar Titel: Einsame Stunden, Albumblätter, Aquarellen, Impromptu, Jugendalbum, und „Alles, alles weiß ich: Alles ward mir nun frei!“ sage ich mit Brünnhild.

Schumann hat gerade im Norden und Osten Deutschlands außerordentlich viele, teilweise bedeutende und treue Anhänger gewonnen. Der elegische Unterton seiner tiefphantastischen, edlen und ernsten Kunst entsprach dem tief, schwer und spekulativ veranlagten norddeutschen Gemüt. In Hamburg saßen in den sechziger und siebziger Jahren Karl G. Grädener, Rudolph Niemann, Bödecker, Lenormand, Adolph Kölling, Mehrikens; aus Schwerin stammte Lührss, aus Lübeck Karl Grammann und unser Stiehl. Mit Markull, dem Autor der „Waldblumen“, mit Saran war es vornehmlich Stiehl, der Schumanns Art zum Osten des Vaterlandes und nach Deutschrußland hinein trug. Durchblättern wir rasch das Lebensbuch unseres Tondichters, so lesen wir folgendes:

Am 5. August 1829 in der alten Hansastadt Lübeck geboren, erhielt er die in jenen Jahrzehnten neben der Pariser traditionelle konservatoristische Schulung in Leipzig (Lobe) und bildete sich dort zu einem ausgezeichneten Organisten, Pianisten und Dirigenten aus. In den Jahren 1853—66 Organist der Peterskirche und Dirigent der Singakademie zu St. Petersburg, kam er dann noch einmal als ausübender Künstler in seine deutsche Heimat zurück. Er bereiste Italien und England und setzte sich dann als Leiter des Cäcilienvereins 1874 bis 1878 in Belfast, der großen irischen Industrie- und Handelsstadt, fest. Nach einigen Jahren Klavierlehrertums in Hastings (England) zog es ihn wieder nach den deutsch-russischen Ostseeprovinzen. Er übernahm den Organistenposten an St. Olai in dem damals noch ganz deutsch kultivierten Reval. Dort ist er am 1. Mai 1883 gestorben.

Stiehl war Schumannianer. Wir gewahren das nicht nur an der Familienähnlichkeit seines Satzes und seiner rhythmischen usw. Eigentümlichkeiten mit dem Schumannschen, sondern ganz besonders an dem intimen Zug seiner Kammermusik, die von vornherein und heute mehr als früher mit der geistesverwandten eines Gade ins Haus gehört. Wir erwähnen nur kurz, daß Stiehl auch die große symphonische und dramatische Form bebaute (Ouverture triomphale, Chorwerk „Elfenkönigin“, die Opern und Singspiele „Der Schatzgräber“ (ca. 1870) und „Jery und Bätely“ (Gotha 1868), um sagen zu müssen, daß ihn hiervon nichts überdauern konnte, da es ihn zu einer ihm seiner Anlage nach fremden Aussprache zwang, und um dann gleich auf seine Kammermusik mit Klavier überzugehen. Da haben wir zwei Quartette op. 40 und 172, vier Trios, op. 2, 32, 36, 50, zwei Cellosonaten, eine wunderschöne empfindungsvolle Violinsonate op. 100 und kleinere Sachen wie das Andante und Scherzo op. 96 oder das op. 26. Ich glaube kaum, daß im öffentlichen Musikleben noch viel, ja ob überhaupt noch etwas davon wiederzubeleben ist. Wohl aber bedeutet die Stiehlsche Kammermusik mit Klavier noch immer eine schöne Bereicherung unserer Kammermusik im Hause. Großes und Persönliches wird man nicht finden. Wohl aber Anmutiges, Natürliches und Frisches, das eine bemerkenswerte Feinheit im Detail des stets interessant und durchsichtig gearbeiteten Klaviersatzes außerdem musikalisch auf eine sehr ehrenvolle Stufe hebt und den mitwirkenden Streichinstrumenten im echten Zwie- und Dreigespräch mit dem Klavier dankbare und melodische Aufgaben stellt. Da ist alles echt Kammermusikalisches liebenswürdiges und seelenvolles Musizieren, das keinen orchestralen Pomp, keine Gewöhnlichkeit duldet. Das einzige, was wir heute nicht mehr recht goutieren wollen, wäre eine behagliche Breite der Durchführungsteile, die nirgends den gründlichen Norddeutschen, den ausgezeichneten gediegenen und meisterlich alle Satzkünste beherrschenden Musiker verleugnen und deutlich zeigen, daß in der durchbrochenen Arbeit des Satzes Brahms nicht als einzelne Erscheinung ohne Vorläufer dasteht, sondern darin aus der Schumannschen Schule allmählich herauswuchs.

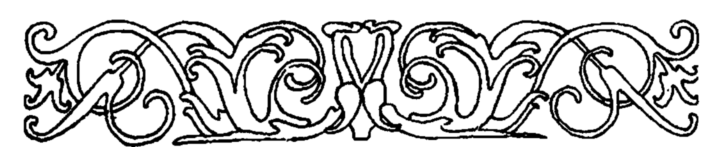
Stiehls Klaviermusik verleugnet den intimen Zug seiner Muse ebensowenig. Freilich ein paar Ausnahmen gibt es hier: die große Sonate op. 38 (Kistner) und das Schumannisch phantastische und, wie es eine schöne Eigentümlichkeit Stiehlscher Musik ist, in hellen, frischen Farben dahinrauschende Impromptu quasi Toccata op. 91 (Pohle [Schweers & Haake]) wären dankbare Konzertstücke zu nennen. Den übrigen umfangreichen Rest — wir besitzen von Stiehl über 170 Werke — fällt in das Gebiet des Charakter- oder Salonstücks, der Unterrichtsliteratur für die Jugend [1]. Ich weiß darunter ein paar prächtige Sachen: die Reisebilder aus der Schweiz und Italien op. 89, 105, die Aquarellen op. 10, die Romanzen ohne Worte, die 20 kleinen musikalischen Porträts op. 54, ebenso die vier Klavierstücke „Aus einsamen Stunden“ op. 75 (Schott) mit ihrer Schlußnummer in F dur, die alles Herrliche und Geistige Schumannscher Art noch einmal mit tiefster Empfindung wie in einen Brennspiegel zusammenfaßt, und die vier Albumblätter op. 79 (Schott) mit ihrem liebenswürdigen Gondellied zu Anfang und der prächtigen zweiten ungarischen Nummer, die selbst Heinrich Hofmann nicht besser machen könnte. Ins Gebiet des noblen, teilweise, wie die beiden Polonaisen op. 13 und das in Gade-Mendelssohns Geist anmutig erfundene a moll-Capriccio op. 9, brillant gesetzten Salonstücks älteren Geschmacks und Satzes fallen auch die bei Aug. Cranz (Hamburg und Leipzig) veröffentlichten Klavierstücke Stiehls aus seiner Frühzeit. Da sind denn als dankbar und wohlklingend namentlich hervorzuheben die „Romanze ohne Worte“ op. 7 und der melodische, leicht spielbare „Liebeszauber“ (ohne Opuszahl).

Hätten wir noch eine Hausmusik wie in jenen, darin glücklicheren Jahrzehnten, so wäre dieser Teil des Stiehlschen

[1] Die Kammermusikwerke und Klaviersachen Heinrich Stiehls, soweit sie nicht hier namhaft gemacht wurden, erschienen bei: Breitkopf & Härtel (op. 32, 36, 40, 50), Cranz (op. 2), Kahnt (op. 26), Kistner (op. 38, 113, 115), Leuckart (op. 96), Rahter (op. 172), Rebay & Robitschek (Wien), Pohle-Hamburg (Schweers & Haake-Bremen) (op. 91), Schott (op. 100, beide Cellosonaten).

Schaffens wohl nicht so schnell und so völlig vergessen worden. Stiehls Bedeutung als Freund der Jugend hat *Heinrich Germer* in seinen Neuausgaben des Jugendalbums op. 51 und der Kinderstücke op. 52 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig mit scharfem Blick erkannt. Ich teile seine Begeisterung und reihe Stiehl den Besten an, die in der Zeit der Nachromantik nach dem Vorbild von Schumanns Jugendalbum und Kinderszenen mit den Kleinen, oder richtiger mit Erwachsenen zu den Kleinen, redeten, — denn auch hierin scheint mir Stiehl seinem Meister zu folgen. Andererseits bedauere ich in aufrichtiger Abneigung gegen alles Phrasierungs-Kalkül und motivische Zerrupfen, daß wir diese kostbaren kleinen Sachen nicht in ihrer ungleich natürlicheren und lesbareren äußeren Originalgestalt wiederbeschert erhielten. In diesen Heften liegt Stiehls bleibende Bedeutung beschlossen. Diese Stücke sind durchaus schumannisch im Satz, aber von einer bezwingenden Frische und Natürlichkeit und echt „Kinderlieb" im Empfinden. Heute haben uns die dänischen Landsleute des großen Märchenerzählers und Kinderfreundes Andersen, sowie die modernen Italiener und Russen schier den Rang in echter Jugendmusik abgelaufen. Wir werden uns aber ernstlich bemühen müssen, die Versäumnis der letzten, bei uns fast ganz auf Höhenkunst gerichteten Jahrzehnte wieder gut zu machen; will man den Sinn für gesunde Musik wahren, so muß man bei der Jugend anfangen. Hierin kann uns auch Stiehl noch ein guter Lehrmeister sein. Nicht nur die Titel seiner Stücke sind kindlichem Interesse angemessen — z. B. Im Grünen, Auf der Kirmes, Am Weihnachtsabend, Zärtliches Kind, Schulfestmarsch, Auf dem Schaukelpferde, Soldatenspiel, Ernste Gedanken auf dem Wege zur Schule, Kinder-Märchen usw. — sondern die Musik selbst ist so kindlich rein wie anschaulich und charakteristisch. Dabei erfüllt sie aber, wie's sein soll, ganz unaufdringlich, den Zweck, in jedem Stückchen nicht nur zu erfreuen, sondern auch allerhand kleine pädagogische Probleme durchzuüben und den Sinn des Schülers für Rhythmus, Grazie, Humor zu wecken, seine Geläufigkeit zu heben, in die ersten Geheimnisse des Canons einzuführen, ein schönes Legatospiel anzuerziehen. Am leichtesten und wirklich für Kinder beginnen die Kinderstücke; das Jugendalbum verlangt in seinen letzten Stücken schon etwas gereiftere kleine Pianisten, die mit den Eigenheiten Schumannschen Stils wenigstens aus des Meisters Sonatinen und Jugendstücken ein wenig vertraut gemacht sind. „Auf der Kirmes", ein Stück deutschen Volkslebens in der Musik, das ja z. B. Theodor Kirchner in seinen „Deutschen Tänzen" so gern und so liebevoll pflegte, ist die Perle dieses Heftes.

Stiehls „instruktive" Musik — wie der schreckliche Ausdruck lautet — wird sicherlich noch länger leben. Wir werden über sie aber nicht den Künstler vergessen, der das schöne und bezeichnende Erbe Schumannschen Geistes: eifrige Pflege der Hausmusik für Klavier, treulich und mit Begabung verwaltete. Wir sind heute nicht so reich an moderner Klaviermusik dieser Art, die allen billigen Anforderungen technischer Rücksichtnahme auf Laienfinger entspräche, als daß wir Heinrich Stiehl nicht ein freundliches und dankbares Gedenken bewahren müßten! **Dr. Walter Niemann (Leipzig).**



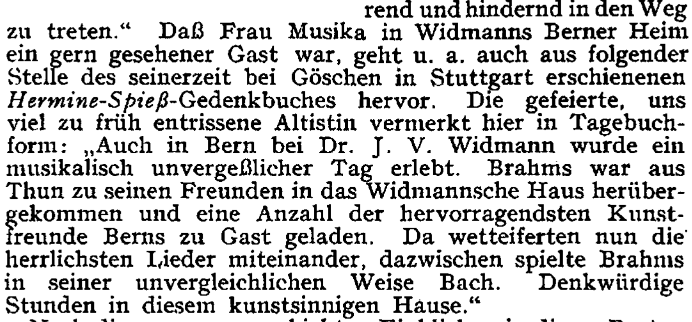


MAX REGER und FRAU FISCHER-MARETZKI.
Siehe den Artikel Max Reger in Meiningen auf S. 340. (Phot. Hoenisch, Leipzig.)

Musikalisches aus Briefen von J. V. Widmann.

Der unlängst gestorbene Dr. J. V. Widmann, der mehr noch als durch sein jahrzehntelanges Wirken als literarischer Redakteur am Berner „Bund" sich in weiteren Kreisen durch sein feinsinniges Libretto zu der *Hermann Götz*schen Spieloper „Der Widerspenstigen Zähmung" (nach Shakespeare) und durch sein Buch der Freundschaft über Wanderungen mit *Johannes Brahms* bekannt gemacht hat, ist trotz seines zeitraubenden journalistischen Berufes allezeit ein unermüdlicher Briefschreiber gewesen.

Seiner Geburt nach Oesterreicher — Widmann war 1842 in Nennowitz in Mähren geboren — in frühester Jugend aber durch die Uebersiedlung seines Vaters auf eidgenössischem Freiland, was man heißt eingeschweizert worden, konnte er in seiner geistreichen Liebenswürdigkeit die österreichische Abstammung nie ganz verleugnen. Dieses Graziös-Schelmische in Widmanns Naturell gibt seinen Werken ein Milieu, das unwillkürlich sympathisch anmutet und überall die feinsinnige Künstlerhand verrät. So ist es beispielsweise dem Brahms-Biographen *Kalbeck* in Wien nicht entgangen, daß Widmann bei der Abfassung seines oben genannten musterhaften Opernlibrettos das Wesen des Shakespeareschen Helden Petrucchio von allem „Ungehobelten und Henkermäßigen" gesäubert und durch das Hineintragen einer Menge liebenswürdiger Züge veredelt hat. Derselbe Kritiker weiß das von Hermann Götz in Musik gesetzte Werk, dessen weibliche Hauptpartie — Kätchen, die süße Kratzbürste! — zu Pauline Luccas Glanzrollen zählte, nicht genug zu rühmen. „Schade," ruft er aus, „daß der Komponist den verzögerten Triumph seines Schmerzenskindes nicht mehr erlebt hat, der späte Ruhm wird sein Grab" — auf dem Rehalpfriedhof in Zürich — „nicht erwärmen! Aber ein Strahl desselben fällt auf das Haupt des Freundes und Dichters J. V. Widmann zurück, der den Text der Oper verfaßt hat. Ein unvergleichlicher Text, welcher den Poeten als selbständigen Schöpfer neben dem Komponisten bestehen läßt, ohne diesem störend und hindernd in den Weg zu treten." Daß Frau Musika in Widmanns Berner Heim ein gern gesehener Gast war, geht u. a. auch aus folgender Stelle des seinerzeit bei Göschen in Stuttgart erschienenen *Hermine-Spieß*-Gedenkbuches hervor. Die gefeierte, uns viel zu früh entrissene Altistin vermerkt hier in Tagebuchform: „Auch in Bern bei Dr. J. V. Widmann wurde ein musikalisch unvergeßlicher Tag erlebt. Brahms war aus Thun zu seinen Freunden in das Widmannsche Haus herübergekommen und eine Anzahl der hervorragendsten Kunstfreunde Berns zu Gast geladen. Da wetteiferten nun die herrlichsten Lieder miteinander, dazwischen spielte Brahms in seiner unvergleichlichen Weise Bach. Denkwürdige Stunden in diesem kunstsinnigen Hause."



Nach diesen vorausgeschickten Einblicken in dieses Poeten musikalische Persönlichkeit kann es nicht wundernehmen, wenn Widmann in seinen Briefen, zumal an schweizerische Kollegen von der Feder, auch auf musikalische Dinge zu sprechen kam. So schrieb er mir in einem vom 28. September 1896 datierten Brief unter anderem: „Daß Sie auf Librettodichtung immer mehr und mehr eingehen, ist sehr gut. Die Nachfrage nach guten Opernbüchern ist fortwährend groß. Und Ihre leichte Versification befähigt Sie vor hundert Andern, auf diesem Gebiet etwas

zu leisten. Schlägt eine einzige dieser Opern ein, so werden Sie sich der Offerten der Komponisten kaum mehr zu erwehren wissen. Nur sollten Sie sich niemals auf Tantièmen- und Halbpartgeschäfte einlassen, sondern immer für eine den ganzen Abend füllende Oper rund 1000 Mark verlangen, dazu einen kleinen Tantièmen-Bruchteil. Die Hauptsache ist die gewisse Abzahlung bei Empfang des Librettos seitens des Komponisten. Denn bis so ein Werk dann endlich an die Lampen kommt, da können zehn Jahre vergehen."

Oder, so kann ich heute aus Erfahrung beifügen, es kommt überhaupt nie heraus. Durch Widmanns Empfehlung hatte sich damals ein in London lebender deutscher Komponist an mich gewendet, der bisher — er war in der Themsestadt einer der gesuchtesten Gesangsmeister und seine Frau eine bekannte Konzertsängerin — ausschließlich mit Liedkompositionen debütiert hatte. Er wollte einen Operntext von mir; den Stoff aber, auf den er es abgesehen hatte, wollte er mir erst nach meiner Zusage verraten. Es war mir nur angedeutet worden, daß es sich um eine klassische Dichtung handle; das Szenarium des ersten Aktes liege, vom Komponisten entworfen, bereits vor. Trotzdem mir Unheil schwante, sagte ich blindlings zu, schon weil mich eine solche Aufgabe reizte und ich Widmanns Empfehlung in diesem Fall ganz besonders zu schätzen wußte. In meinem Wagemut wäre ich damals vor nichts zurückgeschreckt und hätte Tod und Teufel zu einem Libretto verarbeitet. Aber es kam schlimmer. Mein Auftraggeber in London wollte aus Goethes idyllischem Epos „Hermann und Dorothea" eine dreiaktige Oper haben. Die Sache schien mir von vornherein bedenklich, aber das angebotene Honorarfixum und eine Einladung des Komponisten, für 14 Tage in London sein Gast zu sein, waren zu verlockend, um den Frevel nicht zu wagen. Ich biß die Zähne zusammen und schrieb das Buch, mit dem der Empfänger auch zufrieden schien. Ich sah mein Honorar und London, aber bis heute keine Note der so begeistert im Libretto entgegengenommenen Oper. Erst später erfuhr ich, daß es Widmann früher mit einer für den gleichen Auftraggeber geschriebenen Operndichtung ähnlich ergangen sein soll, was mich einigermaßen tröstete. Zu jener Zeit kam mein verstorbener schweizerischer Landsmann *Fritz Curti* in Dresden, der sich durch zahlreiche Männerchorkompositionen bekannt gemacht und sich auch an Opern versucht hatte, auf die unglückliche Idee, eine neue Tell-Oper zu schreiben. Ich als Schweizer hätte ihm den Text dazu liefern sollen. Obschon ich nun vollständig von der französischen Verhunzung der Tell-Sage, die Rossini seinem „Tell" zugrunde gelegt hatte, überzeugt war, lehnte ich ab. Schon über Rossinis unvergleichliche „Tell"-Ouvertüre würde kein anderer Tell-Komponist hinweggekommen sein. Ich erinnerte mich an Widmanns Worte, die er mir schrieb, nachdem ich den durch ihn vermittelten Londoner Auftrag angenommen hatte: „Ihre Aufgabe ist eine große. Denn eigentlich nimmt ein Librettodichter über Hermann und Dorothea von vornherein ein Odium auf sich als Einer, der an eines der litterarischen Kronjuwelen[1] die kecke Hand legt. Wenn es sehr gut gelingt, ist freilich dann der Ruhm um so größer." — Heute bin ich froh, daß Goethes Idyll nicht komponiert, nur erworben worden ist. Denn was später von dem betreffenden Komponisten, der sein Operngelüste büßen wollte, zur Aufführung gelangte, sah nicht nach Ruhmestaten aus und versank klanglos im Orkus.

Zu *Richard Strauß* nahm Widmann mir gegenüber eine etwas befremdliche Stellung ein, die wohl auf seine etwas einseitige Brahms-Verehrung zurückzuführen sein mochte. Als ich ihm nämlich einmal einen Münchner Brief für den „Bund" sandte, in dem von Neuerscheinungen im Theater- und Konzertsaal, u. a. auch von Straußens melodramatischer Musik zu „*Enoch Arden*", von Possart damals frisch aus der Taufe gehoben, die Rede war, schrieb er indigniert, „das bißchen Begleitmusik" von Richard Strauß käme für sein Schweizerblatt nicht in Betracht und mit einer gewissen Befriedigung setzte er hinzu: „Von Richard Strauß ist noch kein Ton in unsere schweizerischen Konzertsäle gedrungen. Das wäre nun kein Grund, von ihm nicht einmal gründlich zu handeln; aber es müßte dann eben ein die ganze neue Art dieses Musikers charakterisierender Artikel sein, nicht die Erwähnung einer kleinen Begleitmusik. In Wien übrigens ist, wie vorher in Berlin, seine große Komposition „Also sprach Zarathustra" gründlich durchgefallen und hat ihm höhnische Artikel eingetragen. Es wäre jedenfalls noch nicht an der Zeit, Strauß unseren schweizerischen Lesern zu präsentieren." — Der Briefkopf dieses Schreibens an mich ist vom 29. März 1897 datiert.

Inzwischen hat sich in den so konservativen Schweizer Konzertsälen eben auch manches geändert. Vor mir liegt das Programm zu einem Richard-Strauß-Konzert, das die Bernische Musikgesellschaft am 30. Januar 1912 mit einem Strauß zu Ehren auf 96 Musiker verstärkten Orchester veranstaltet und darin gerade die oben von Widmann erwähnte durchgefallene „große Komposition" „Also sprach Zarathustra" mit „Ein Heldenleben" zur Aufführung gebracht hat. Mit gewaltigem Erfolg, wie man sich denken kann. Wie eifersüchtig Widmanns Liebe und Verehrung für Joh. Brahms bei den Toren zu des Meisters Behausung Wache hielten, geht aus folgendem Brieflein hervor, das er mir anfangs Januar 1892 gesandt hatte, als ich damals nach Wien zu fahren beabsichtigte: „Mit den Wiener Theatern und ihren Leitern habe ich gar keine Verbindung. An meinen lieben Freund *Johannes Brahms* in Wien empfehle ich grundsätzlich niemand; sehr viele Komponisten und Dichter haben durch mich ihm wollen vorgestellt werden, ich habe es immer verweigert. Bringt ein glücklicher Zufall Sie in seine Nähe und gefallen Sie ihm, desto besser für Sie; aber ich thue nichts dazu" usw. —

Als ich Widmann im selben Jahre um einen Beitrag für eine von mir geplante Anthologie „Die Musik im Spiegel zeitgenössischer Dichtung" bat, antwortete er erst ablehnend: „Ueber Musik habe ich nie etwas Bemerkenswertes in Versen geschrieben, vielleicht weil ich so viel für Musik schrieb (9 Operntexte, von denen 7 gedruckt sind, 1 Oratorientext[1] — und ein paar Cantaten). So muß ich also verzichten, in Ihrer Sammlung vertreten zu sein. Jetzt schnell zu dem gegebenen Zweck etwas improvisieren, ist nicht meine Art, und auch die überreichliche Arbeit gestattet es mir nicht."

Auf diese Karte vom 10. Dezember 1892 erhielt ich tags darauf freilich einen erfreulicheren Bescheid: „Werther Herr! Nun habe ich gestern doch eigens für Ihr projektiertes Buch ein Gedicht geschrieben, welches den Titel tragen soll: *Die Thunersonate von Johannes Brahms.* Opus 100. Das Spiel dieser herrlichen, von Brahms in Thun komponierten Violinsonate gab mir das Gedicht ein, das durch lokales Kolorit vom See und den Bergen und durch die Beziehung auf die alten Minnesänger jener Gegend[2] recht schweizerisch und doch auch allgemein verständlich ist. Könnte man allenfalls über dem Gedicht in Notenschrift ein kurzes Thema der Sonate (3—4 Takte) anbringen?

Mit freundlichem Gruß Ihr
J. V. Widmann."

Das elf sechszeilige Strophen enthaltende Gedicht erschien dann in meiner Sammlung, nachdem mich sein Verfasser inzwischen noch angefragt hatte, ob ich „viel dagegen" hätte, wenn es vorher noch in der Schweizer. Rundschau zum Abdruck käme. „Am 7. Mai ist nämlich der 60. Geburtstag des Meisters. Da würde so eine kleine Ovation gut passen." — Das Gedicht selbst behandelt einen romantischen Traum des Dichters, der am Ufer des Thunersees, „ins hohe Gras gewühlt", drei Minnesänger in alter Tracht erblickt, die von den Tönen der Thunersonate angelockt, dem „unbekannten melodischen Himmelskind", dem „neugeborenen Wunder", huldigen wollen:

Da — als sie fragten noch — drang von den Wellen
Des Flusses her ein Spielen wundersam.
Und sieh! Ein Feennachen, von Libellen
Gezogen, dort stromauf geschwommen kam;
Feingliedrig saß ein blondes Mägdlein[3] drin
Und sang gar wonniglich so für sich hin:

„Hold ist's, auf klarer, kühler Flut zu fahren,
Da klar auch meines Lebens tiefer Quell;
Hold ist's, so Leid und Lust zu offenbaren,
Und beide strömen voll und stark und hell.
Fahr zu, mein Schiff, stromauf mit gutem Mut,
Auf sanfter Flut, in der der Himmel ruht."

So sang das Feenkind, und mächtig schwollen
Die Herzen aller, die den Sang erlauscht.
Die Ritter blickten starr, und Tränen quollen
Von einem Weh, das wonniglich berauscht.
Dann, als das Schifflein ihrem Blick entschwand,
Sprach so der Aelt'ste, winkend mit der Hand:

„Leb wohl, du schönes Wunder dort im Nachen,
Du wonnesame, süße Melodei!
Wir, die den Hort des Minnesangs bewachen,
Wir grüßen dich, du edle fremde Fei!
Du hast das Land, sangfroh in alter Zeit,
Mit deinem Lied zu neuem Ruhm geweiht!"

„Nun mögen wir uns wieder schlafen legen,
Der Harfe heil'ge Seele schlummert nicht.
Und wie der Sonnenstrahlen Abendsegen
Dort auf den Bergen glüht wie Purpurlicht,
Doch auch die weiten Lande rings erhellt,
So schwingt dies Lied sich um die ganze Welt!"

Alfred Beetschen (München).

[1] Ein solches Kronjuwel ist ja wohl auch Schillers „Wilhelm Tell".

[1] Manasse, Musik von Friedrich Hegar.
[2] Die Ritter von Strätlingen am Thunersee.
[3] Als Muse Brahms' gedacht.

Unsere Künstler.

Mattia Battistini.

Wenn auch die Zeiten längst verschwunden sind, da gehoben und gefördert durch die mächtige Gunst zahlreicher kleiner deutscher Fürsten und ihrer prachtliebenden Hofhaltungen die Musik der Italiener und ganz besonders der italienische Operngesang in unserem Vaterlande in hoher Blüte stand, ja leider unter geflissentlicher Umgehung und Nichtbeachtung wertvoller Produktionen deutschen Geistes und deutschen Fleißes einzig und allein an der Tagesordnung war, so bilden doch auch noch heute die häufigen Gastspiele romanischer und insbesondere italienischer Sänger und Künstler einen wesentlichen Bestandteil unseres deutschen Konzert- und Opernwesens. Nach Dutzenden bemißt sich die Zahl namhafter italienischer Gesangskünstler — und zwar gehören die meisten derselben dem schönen Geschlechte an —, die, von Jahr zu Jahr wiederkehrend, dem deutschen Publikum längst lieb und vertraut geworden sind und in jeder unserer größeren Musikmetropolen eine beträchtliche Reihe von Anhängern und Bewunderern zählen. Die Namen einer Prevosti, Bellincioni, Arnoldson, Sembrich, Fohström, Melba, Barrientos, Simony, Tréville, sämtlich, wenn auch nicht durch Heimat und Abstammung, so doch durch ihr Studium und ihren künstlerischen Werdegang ausgesprochene Vertreterinnen des belcanto und italienischen Ziergesanges, ferner die Caruso, die Bonci, die Andrade, die Fumagalli, die Arimondi e tutti quanti sind heutzutage selbst dem weniger musikalisch gebildeten Menschen und nicht gewohnheitsmäßigen Theaterbesucher wohlvertraut und geläufig. Da muß es eigentlich wundernehmen, wenn plötzlich in deutschen Sprachgebieten ein italienischer Künstler auftauchte und gewaltiges Furore erregte, dessen Name bisher nur den wenigsten Musikfreunden selbst dem Klange nach bekannt war, während er selbst und seine eminente Kunst im Auslande bereits seit Jahrzehnten Tausende und Abertausende zu begeistertem Entzücken hingerissen hat. Dieser große Unbekannte ist der phänomenale italienische Baritonist *Mattia Battistini*. Wie ein seltener Kometstern, aus weiter Ferne kommend und nach flüchtigem Aufenthalt bald wieder in weite Fernen entschwindend, war Battistini schon einmal vor 14 Jahren vorübergehend in Deutschland aufgetaucht; innerhalb 6 Tagen je einmal in Berlin, Leipzig und Hamburg als Konzertsänger auftretend, verblüffte dieser Meister des Gesanges das Publikum geradezu; doch bevor die Schar der zahlreichen Bewunderer erst recht zur Besinnung kam, war Battistini schon wieder in fremde Zonen entrückt, und er wäre vielleicht längst vergessen, wenn nicht ab und zu die Kunde von seinen Triumphen aus dem Auslande zu uns herübergedrungen wäre und wenn nicht schließlich der nunmehr gestorbene Prager Theaterdirektor Angelo Neumann uns die schon fast vergessene Bekanntschaft mit Battistini neu vermittelt hätte. Von neuem wird nun Battistini in deutschen Städten gastieren.



MATTIA BATTISTINI.
In der Uniform des spanischen „Comendador".

Mattia Battistini ist ein Kind der „ewigen Roma"; am Tiberstrande stand seine Wiege und unter dem blauen, sonnigen Himmel Italiens verlebte er seine Jugend. Sein Vater war ein angesehener römischer Arzt und auch der junge Battistini wurde dem medizinischen Studium bestimmt, dem er auch einige Jahre, freilich nicht mit großem Eifer, oblag. Mehr als Hörsaal und Anatomie lockten den Jüngling unwiderstehlich die Musik und der Gesang. So wandte er sich denn endlich, dem inneren Drange folgend, dem Studium der Tonkunst zu und ließ sich die systematische Ausbildung seiner schönen Baritonstimme energisch angelegen sein. Es waren „gute Meister", die Battistini „der Regeln Gebot" lehrten: der berühmte italienische Gesangspädagoge *Terziani* und der besonders als Stimmbildner hochgepriesene *Perceguini*. Sechs volle Jahre hat Battistini zu den Füßen dieser vielgesuchten Lehrmeister gesessen; denn nicht als ein nur halbfertiger Künstler wollte er in die Oeffentlichkeit hinaustreten und fast der Dauer eines Lustrums bedurfte es, ehe der junge Sänger von seinen Lehrern und vor sich selbst für würdig und fähig erachtet wurde, den heißen Boden öffentlicher künstlerischer Tätigkeit beschreiten zu können. Er glich hierin seinem großen Landsmann und Vorgänger Farinelli, der sieben Jahre lang seine gesanglichen Studien betrieb (wer tut das heute noch?), dann aber die Genugtuung genoß, von seinem Meister mit dem Zeugnis entlassen zu werden, jetzt k ö n n e er singen. Battistini begann seine Karriere in seiner Vaterstadt; er debütierte in der Rolle des König Alfonso in Donizettis „Favoritin" und erregte sogleich durch die Kunst seines Gesanges und durch die seltene stimmliche Begabung Aufsehen. Mailand, Florenz und Neapel waren die weitern Stätten seiner künstlerischen Wirksamkeit und bald gehörte er zu den gefeiertsten Gästen der Stagione an der Scala, am San Carlo-, am Argentina-, am Costanzi- und am dal Verme-Theater. In der Folge drang sein Ruf auch schnell in das Ausland, besonders nachdem er in der Mailänder Scala die schwierige Titelrolle in Ambroise Thomas' „Hamlet" in unnachahmlicher Weise verkörpert hatte. Der Künstler war in der Lage, verlockenden Gastspielanträgen nach Frankreich, nach Spanien und Portugal Folge zu leisten. In den hervorragenden Baritonrollen der französischen und italienischen Oper, wie Zampa, Hamlet, Lothario, Valentin, Nelusco, Nevers, Carlos V., Alfonso, Rigoletto, Luna, Renato, Amonasro, Jago, ferner als Don Giovanni und in Rossinis Tell und Barbier feierte die eminente Kunst des Sängers und Darstellers allerorten Triumphe, die sich bald auch in London, Paris und Buenos Aires wiederholten. Im Jahre 1892 lenkte Battistini seine Schritte zum ersten Male nach Rußland, wo er an den Kaiserlichen Opern von Moskau, Petersburg und auch in Warschau einen so beispiellosen Enthusiasmus hervorrief, daß er von da ab seit fast 20 Jahren während jeder Spielzeit für die Dauer mehrerer Monate dort als Gast erschien. Wenn Battistini in seinem Repertoire auch fast ausschließlich die Rollen der älteren italienischen und französischen Opern führt, so hat er doch auch in den beiden Meisterwerken des alternden Verdi als Jago und Fallstaff riesige Erfolge errungen; auch rühmt man seine Verkörperung der Baritonrollen in den Opern von Leoncavallo, Puccini, Franchetti, Spinelli, Massenet, Saint-Saëns, Charpentier usw. Das deutsche Publikum wird es besonders interessieren, daß Battistini in Italien auch Wagnersche Rollen singt, z. B. Holländer, Wolfram und Telramund. Letztere Partie kreierte er sogar als ganz junger Mann und Anfänger in Bologna, wo Wagner selbst ihn noch hörte und ihm die schmeichelhafteste Anerkennung für seine Leistung nicht versagte. Der Künstler ist klug und objektiv in seinem Urteil über sich selbst genug, um sich nicht auch an den seiner ganzen Individualität weniger zusagenden Rollen eines Wotan und Hans Sachs zu versuchen.

In Battistini vereinigen sich in seltenem und harmonischem Maße die blendendsten stimmlichen Mittel und die höchste gesangstechnische Kultur. Er ist der Caruso der Baritonisten! Der Künstler ist kein dunkler Heldenbariton nach Art unserer großen deutschen Sänger und Vertreter der Wagnerschen Rollen, sondern ein hoher, ziemlich heller Bariton, bei dem sich auf der dunkel gefärbten Grund- und Mittellage eine mühelos leichte, fast tenoral anmutende Höhe aufbaut. Sein weiches, quellendes Organ ist von berückendem Schmelz in der Kantilene, entbehrt aber auch nicht in dramatisch bewegten Momenten der durchgreifenden Wucht und des heldenhaften Glanzes. Die Technik, Biegsamkeit, Beweglichkeit und Koloraturfähigkeit seines Organs, seine musterhafte Atemführung, Phrasierung und Pronunciation sind geradezu vorbildlich und schwerlich zu überbieten. Das alles wird noch gehoben durch den Zauber seiner hohen, schlanken Persönlichkeit und des gewinnenden, chevaleresken Wesens, dessen sich der Künstler stets befleißigt.

Mattia Battistini verbringt seit vielen Jahren den Sommer und die ihm verbleibende sonstige freie Zeit entweder auf seiner herrschaftlichen Besitzung in Parma (Oberitalien) oder auf seinem Landsitz in der spanischen Provinz Ciudad Real. Der Künstler ist nämlich nachgerade durch Assimilisation infolge seines häufigen und langen Aufenthalts auf der pyrenäischen Halbinsel und mehr noch durch seine eheliche Verbindung mit der Tochter eines angesehenen Madrilenen und hohen spanischen Würdenträgers im Laufe der Zeit eigentlich mehr Spanier, als Italiener geworden. Battistini besitzt eine ganze Reihe von hohen Auszeichnungen der verschiedensten Souveräne. Er selbst führt den Titel „Comendador" (d. h. Komtur) und steht bei Hofe in Madrid im Range einer Exzellenz.

Soeben hat Battistini wieder mit sensationellem Erfolge in Wien und Prag gesungen. Hieran werden sich weitere Gastspiele an der Münchner und an der Berliner Hofoper anschließen. **Carlos Droste.**

Max Reger in Meiningen.

Der Dirigent im Konzertsaal. — Max Regers Heim.

DIE zu Ende gegangene Konzertsaison hat uns die Vielseitigkeit *Max Regers* dargetan. Wir hatten hinreichend Gelegenheit, den Künstler als Komponisten, Dirigenten und ausübenden Künstler zu bewundern. Von seinen Kompositionen wurden außer den anderwärts schon mehr bekannten Werken: Hiller-Variationen und Lustspielouvertüre eine Anzahl Kammermusikwerke: die Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, ferner eine Sonate für Violine und Klavier und eine solche für Violoncello und Klavier und endlich eine größere Zahl der Kinderlieder, von Frau Fischer-Maretzki wundervoll gesungen, aufgeführt. Wie es Reger als Dirigent versteht, seine Werke den Hörern näher zu bringen, das bewies die wunderbare Herausarbeitung der Hiller-Variationen und der Lustspielouvertüre, zu der freilich eine ganz erkleckliche Zahl von langen und anstrengenden Proben nötig war. Reger vermag es, ein noch nie gehörtes Pianissimo aus dem Orchester hervorzuzaubern und eine Kraft und Fülle herauszuschlagen, deren größere Orchester kaum fähig sein dürften. Seine eminente, den Stempel seiner Eigenart tragende Auslegungskunst bewies Reger ferner noch in den Brahms-Variationen, der Eroica, der Zwischenakts- und Ballettmusik zu „Rosamunde" von Schubert, in der D dur-Symphonie von Haydn, in der Begleitung zum Beethovenschen Violinkonzert, das allerdings Jos. Schmuller nicht nach unserem Geschmack spielte, und in dem Cellokonzert D dur von Haydn, dessen Solopart in den bewährten Händen des Konzertmeisters Prof. Piening lag. Daß Reger auch einen Sängerchor zu hervorragenden Taten begeistern kann, zeigte sich in der glanzvollen Aufführung des ewig jugendfrischen Oratoriums „Die Schöpfung" von Haydn, die der Meister mit dem mit Bergers Tod in Schlummer gesunkenen, nun aber unter seiner Leitung zu neuem Leben erwachten Singverein herausbrachte. Und natürlich durfte der Orgelmeister Reger nicht fehlen. Er stellte sich den Eisenachern — Meiningen hat leider ein Orgelwerk, das den Ansprüchen Regerscher Kompositionen genügt, nicht aufzuweisen — auf der herrlichen Orgel der Georgenkirche mit zwei Stücken mit Violine eigener Muse und mit Choralvariationen von Bach vor. Die ungemein vielseitige, auf höchster künstlerischer Stufe sich bewegende Tätigkeit Regers — er gibt außerdem allwöchentlich an einem Tage Stunden am Leipziger Konservatorium — hat die Anerkennung des Herzogs gefunden, der die nach Ablauf eines Jahres in Aussicht genommene feste Anstellung des Meisters schon vor Ablauf der Saison in Kraft treten ließ und ihn zum 2. April — Herzogs Geburtstag — mit dem Komtur II. Klasse des Ernestinischen Hausordens auszeichnete. Wie wir hören, ist für den 1. bis 3. April n. J. die Abhaltung eines Landesmusikfestes in unseren Mauern geplant. *L.*

Im Anschluß hieran sei mitgeteilt, daß der schaffensfreudige Komponist, dessen Opuszahlen schon weit über das erste Hundert hinaus gelangt sind, wieder folgende größere Werke vollendet hat: ein Konzert in altem Stil für Orchester; einen Gesang „An die Hoffnung" für Altsolo und Orchester; „Römischer Triumphgesang" für Männerchor und Orchester und endlich drei Orchesterstücke (Notturno, Elfenspuk, Helios).

* * *

Als eine seiner langjährigen Schülerinnen ist es mir heute vergönnt, einiges über Max Reger in seinem Heim zu schildern. Durch mehrjährige Besuche im Hause Reger habe ich Einblicke gewonnen und möchte auf Veranlassung der Redaktion einige Züge zum Bilde des Künstlers beizubringen versuchen, ihn in seinem Heim als Menschen, als Lehrer schildern, was die Leser der „N. M.-Z." gewiß interessieren wird.

Es ist mir stets eine Festesfreude, wenn meine Studienzeit mit Meister Reger anrückt. Das Finale einer „aufgegebenen" (honni soit qui mal y pense!!) Sonate nimmt beinahe einen unfreiwilligen Prestocharakter an, die Ungeduld, das Kaum-erwarten, an dem Bestimmungsort im Hause Reger wieder zu sein, macht sich auch im Arbeiten fühlbar! Durch diese edlen Menschen habe ich nun wieder ein Heim, ich fühle mich dort wie ein Kind im Hause. Weihnachten ohne Regers kann ich mir überhaupt nicht mehr vorstellen. Deutlich sehe ich den brennenden Tannenbaum vor mir. Zwei süße Kinderstimmchen singen ein Weihnachtslied, dem Max Reger andächtig zuhört zu seiten seiner Gattin. Ein einfaches Familienidyll, wie man es sich idealer nicht vorstellen kann. Nun kommt ein feierlicher Moment: Christa und Lotti, die herzigen Kleinen, sollen wie alljährlich ihr für die lieben Eltern bestimmtes, auswendig gelerntes Gedicht aufsagen! Es geht ganz vortrefflich, ein Kuß von Vater und Mutter belohnt sie und auf den Knieen des glücklichen Papas dürfen sie nun alle die schönen Weihnachtsüberraschungen entgegennehmen! Unzählige Pakete und Kisten aus Nord und Süd sind aufgespeichert, in jeder Kiste haust ein „Regerianer", der dem Meister in Dankbarkeit einen herzlichen Weihnachtsgruß senden möchte. Nach der Feier kommen die Kleinen zur Ruhe. Ohne Gutenachtkuß des Vaters geht es aber nicht, von der größten Arbeit weg eilt er an das Lager der Kinder, um sie noch unmittelbar vor dem Schlafengehen zu sehen. Am ersten Weihnachtsfeiertag läßt Reger es sich nie nehmen, mit seiner Frau den Friedhof aufzusuchen und der verstorbenen Lieben zu gedenken. Eine wirkliche Feiertagsruhe gönnt sich dieser Mann nicht, sofort geht es wieder an die Arbeit! Von dieser Tätigkeit kann man sich kein Bild machen: unermüdlich rastlose Schaffensfreudigkeit. Täglich von früh 9 Uhr bis 1 Uhr Orchesterproben mit den „Meiningern", von 2 Uhr ab harren meist Schüler, dann tausend und tausend Dinge, auswärtige Künstler usw., die vorgelassen sein wollen. Es ist kein zur Ruhe kommen, und mit einer Gewissenhaftigkeit, einer bewundernswerten Selbstverständlichkeit geht Reger auf jede Sache ein. Er nimmt sich Zeit für jedermann, niemand klopft vergebens bei ihm an, ein „Nein" aus egoistischen Gründen wäre überhaupt bei ihm undenkbar. Alle freien Augenblicke, besonders die Abende, sind dann aber seiner eigenen Arbeit gewidmet. Er würde die Nacht auch zum Tage machen, wenn seine Gattin ihn nicht daran mahnte, auch an seine Gesundheit zu denken und sich auch die wohlverdiente Ruhe zu gönnen, „das Arbeitswerk" einzustellen. An extra anstrengenden Tagen ist sie darauf bedacht, daß er sich, und wenn nur für einige Minuten, auf die Chaiselongue legt. Waldmann, der originellste Dackel, den ich je gesehen, direkt ein „Witz", wie Frau Reger sagt, springt sofort zu seinem Herrn hinauf und gebärdet sich wie toll vor Freude, fährt dem Meister ins Gesicht, bis er durch das gewohnte, täglich gegebene Konfekt aus Regers Hand verabreicht, etwas beruhigt wird. Um die Gunst dieses Hundes streiten sich alle Leute, die im Hause ein und aus gehen. Und dies sind nicht wenig Menschen!

Wie versteht es Regers Gattin, Geselligkeit auszuüben! Wer schon den Vorzug hatte, eine Einladung im Hause Reger mitzumachen, der kann erzählen, wie schön und gemütlich es da ist, nichts Steifes, Zeremonielles, man fühlt durch und durch, daß man bei warmherzigen, natürlichen Menschen ist. Ganz extra künstlerische Genüsse bieten die sogen. „Musiktees" bei Max Reger. Da sticht ein sehr schön gewähltes Programm hervor. Eine auserlesene Gesellschaft von Kunstfreunden lauscht andächtig den von ersten Künstlern ausgeführten Werken. Neulich hatte sich auch die Prinzessin von Sachsen-Meiningen dazu angesagt. Auch der Herzog von Meiningen ist Reger ein wahrer Freund. Wöchentlich ist der Komponist Gast des Herzogs, auch seine Frau und sogar die Kinder werden häufig am Hofe beigezogen. Man merkt, wie sehr dem Herzog das Wohlergehen Max Regers am Herzen liegt, es ist nicht nur künstlerisches Interesse. Wie bittet er ihn, sich nicht so anzustrengen, im Verbrauch seiner Kräfte Maß zu halten! Wie erkennt er es aber auch an, was Reger leistet! Einen Tag wöchentlich fährt er nach Leipzig, um seiner Lehrtätigkeit an der Meisterklasse für Komposition des dortigen Konservatoriums nachzukommen. Bis abends unterrichtet er da etwa 30 Schüler. Ein gewisses Quantum von Arbeit und großem Fleiß setzt er aber auch bei seinen Schülern fest. Dies ist einfach Grundbedingung. (Hundert Fugen muß man schreiben, dann kann man erst etwas, wie oft hörte ich ihn dies sagen.) Mit welchem Eifer geht man dann aber auch daran! Wie versteht er es, die schwierigsten Sachen einem kinderleicht zu machen. Harmonielehre und Kontrapunkt, Anfang und höchste Vollendung der Theorie bringt er seinen Schülern spielend bei. Nur darf man die Gedanken nicht abseits gehen lassen, wie es mir mal passierte. Es war bei einer Erklärung des Kanons in der Umkehrung. In meiner Zerstreutheit war ich in Gedanken weiß Kuckuck wo, und der Kanon und Meister Reger warteten vergeblich auf mich. Da wurde Reger etwas heftig, weckte mich mit Hilfe seines Bleistiftes auf. In rührender Weise wurde mir

dann von Reger der Bleistift verehrt. Ein anderesmal brachte ich ihm eine Komposition, die sich voll alterierter Akkorde auszeichnete, Dissonanzen nach und in allen Tonarten aufwies. Seine Hauptmahnung an uns Schüler ist stets: einfach und natürlich zu schreiben. Er schaute mich mit dem bekannten Seitwärtsblick fragend an: „Ach, Meister," sagte ich, „da war meine Seele ganz zerrissen!" In echt bayrischem Dialekt kam es zurück in seiner humorvollen, witzigen Art: „No, do woll'n mer se halt wieder flicken!"

Es ist einfach wundervoll, mit welcher Genauigkeit Reger die Arbeiten durchsieht; nichts, gar nichts entgeht seinem Auge. Wenn er es angebracht findet, kargt er aber bei ordentlicher Arbeit auch nicht mit Lob, und wie glücklich macht es einen, wenn von seinem Mund das Wörtchen „gut" kommt. Eine originelle Spezialität seiner Korrekturart ist auch, wie er es selbst tituliert, das „Quintensignal" tra, ta, ta, ta! Dies ertönt ebenfalls aus Regers Mund bei jeder vorkommenden Quintenparallele. Ich möchte mal erleben, daß Reger eine Quinten- oder Oktavenparallele übersieht!

Stundenlang könnte ich noch weiter erzählen, doch meine Beredsamkeit ist auf Zeilenberechnung gesetzt, und ich fühle beinahe, ich habe das Maß schon überschritten.

Wer könnte es mir in diesem Fall verargen?

Else Wormser (Stuttgart).

Vom Breslauer Musikleben.

UEBER meine persönlichen Eindrücke von den hiesigen Opernabenden und Konzerten im letzten Vierteljahr vor Weihnachten kann ich nichts mitteilen, da ich in dieser Zeit die Ueberlegenheit der *Berliner* Musikkultur erfahren habe. Die Unterschiede zwischen dort und hier zeigten sich mir zuerst im „Rosenkavalier", der an der Berliner Hofoper in unübertrefflicher, an unserem *Stadttheater* in anerkennenswerter Weise aufgeführt wird. Die auch auf die feinen Reize der Musik nachteilhaft wirkenden Schwächen des Opernbuches kamen mir in der dortigen wie in der hiesigen Aufführung klar zum Bewußtsein. Was uns sonst an Neuheiten geboten wurde, kann weder multa noch multum genannt werden: Im ersten Vierteljahr der „*Fünfuhrtee*", Musiklustspiel von *Wolters* (Text) und *Blumer* (Musik), und „Der Blumen Rache", Ballett von *Hornstein.* Im März wurde „Der Kuhreigen" zum ersten Male gegeben. Der Stoff ist sehr „dankbar" und originell, die szenische Gestaltung wirkungsvoll; erschöpft ist der dramatische Gehalt textlich und musikalisch nur im dritten Akte. Nicht auf derselben Höhe stehen die psychologischen und sprachlichen Eigenschaften. (Man denke an Reime wie „Lob heut" und „Grobheit"!) Die Musik von *Kienzl* ist mit sicherer Hand gefügt und nicht arm an hübschen Einfällen, gehört aber keineswegs zur Gattung Tiefbaukunst. Die Darstellung litt bei uns an empfindlichen Nachlässigkeiten. Größere Sorgfalt, den zärtlichsten Eifer, verschwendet man hier auf die *Operetten*; ihr Bereich ist das „Schauspielhaus" (lucus a non lucendo!). Diesen Musentempel betrete ich schon lange nicht mehr, kann darum bloß v e r m u t e n, daß „Die moderne Eva" und die andere „Eva" fern vom Paradiese entstanden sind, wo sie keine Gelegenheit hatten, vom Baume der künstlerischen Erkenntnis zu kosten. Erwähnenswert in der Rubrik Theater sind noch die Pläne, den „Schmuck der Madonna" glänzen zu lassen und den „Oberst Chabert" uns vorzustellen.

Günstiger ist der Rückblick auf das Arbeitsfeld des *Orchestervereins.* In der ersten Reihe seiner zwölf großen Konzerte trugen zwar bloß zwei Werke den Vermerk „zum ersten Male" — die Serenade op. 20 *v. Braunfels* und *Mahlers* erste Symphonie (c moll) —, aber im zweiten Quartal vermittelte uns Prof. Dr. *G. Dohrn* die Bekanntschaft mit sieben hier noch unbekannten Werken; zwei von ihnen können als „Neuheiten" nicht gelten: Beethovens vielbesprochene „Jenaer Symphonie", eine blitzblanke Arbeit, auf die man bei unbefangener Würdigung den beliebten Vergleich mit der Klaue des Löwen nicht anwenden kann, und die Ouvertüre zum „Korsar" von *Berlioz*, ein mit südlicher Verve und breiten Pinselstrichen gleichsam „hingehauenes" Tonbild. Ebenfalls durch südliche Lebendigkeit, aber auch durch schmeichelnde Themen und feine Instrumentierung ist *L. Sinigaglias* Ouvertüre zu Goldonis Lustspiel „Le Baruffe Chiozzotte" gekennzeichnet. Eine andere „Lustspielouvertüre", die von *Reger*, kam gleichfalls zum ersten Male zu uns; die Satzkunst in ihr ist kühn und ursprünglich, sie macht es aber, zum Nachteil des Werkes, zugleich verständlich, daß die Scholastiker des Mittelalters die Musik als Rechenkunst mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie zu e i n e r Disziplin verbinden konnten! Aus den anderen Novitäten ergab sich eine merkwürdige Bevorzugung der Franzosen. Im elften Konzert waren die a moll-Symphonie von *Saint-Saëns* und die schon erwähnte Ouvertüre von Berlioz die Eckpfeiler des Programms (jener: rund und viel zu glatt, dieser: kantig und ohne Politur) und rahmten die Images pour orchestre „Iberia" von *Debussy* ein; die Bekanntschaft mit diesen klecksigen Tonbildern war übermäßig unerquicklich. Am selben Abend widmete Frl. *Simony* aus Brüssel ihre Sangeskunst süßlichen oder in Koloraturprunk gleißenden Kinkerlitzchen aus Frankreich. Einen Nachklang der Franzosenmusik hörte man noch im folgenden Konzert. Herr *Cortot* aus Paris spielte mit Meisterschaft im Anschlag das vierte Klavierkonzert (c moll) von Saint-Saëns und die Symphonischen Variationen von *C. Franck.* Die übertriebene Propaganda für Saint-Saëns begann *Ysaye* mit dem Vortrag des dritten Violinkonzertes (h moll) im Benefizabend der Musiker. Der sozialen Fürsorge für die Musiker opferte Herr *Dohrn* seine Orchesterführung; ihm verdankten wir bei dieser Gelegenheit die Kenntnis der Ballettsuite, die *Mottl* nach Themen aus *Grétrys* „Cephale et Procris" komponiert hat. Als zwei sehr wenig bekannte Werke erwähne ich eine von Mozart 1790 für die Orgelwalze einer Uhr verfaßte, von *Alois Schmitt* für Streichorchester und Orgel bearbeitete Fantasie in f moll und Beethovens Elegischen Gesang für vier Singstimmen mit Begleitung von zwei Geigen, Bratsche und Cello, op. 118. Hieran schloß sich (im siebenten Konzert) die neunte Symphonie, deren Wiedergabe nicht zu den besten gehörte. Den Chor stellte natürlich die Singakademie, da auch ihr Dirigent Prof. Dohrn ist. Die Breslauer *Singakademie* war die Veranstalterin der Aufführungen des Requiems von *Verdi* (vor Weihnachten) und des „*Orpheus*" von *Gluck.* Die Oper des wichtigsten Pfadfinders im neueren Musikdrama weckt in manchen Teilen zwar nur musikgeschichtliches Interesse, aber sie ist immer noch reich genug an zeitlosen Schönheiten, die allerdings nur auf der Bühne zu voller Wirkung kommen können. Doch da Gluck mit seinen heroischen Opern auf unseren Bühnen nicht zu Worte kommt, ist ihre Verlegung in den Konzertsaal lobenswert, jedenfalls viel vernünftiger als vor ein paar Jahren die einer weisen Kunstpolitik widersprechenden Aufführungen des „Fidelio" und des „Barbiers von Bagdad"; denn beide gehören zum Spielplan des Stadttheaters. Ein Mangel in der Breslauer Musikpolitik ist noch immer die zu geringe Pflege großer, wertvoller Schöpfungen moderner deutscher Komponisten. Der Zeit nach unmodern, in ihrer Ausdruckskraft ganz modern ist Haydns „Schöpfung"; ihre Aufführung am Gründonnerstag war die dritte Tat der Singakademie, und zwar (abgesehen von einigen Mängeln bei den Solisten) eine Großtat. Die „acht volkstümlichen Mittwoch-Konzerte" mindern infolge der kleinlichen Bestimmung, daß Herr *H. Behr* nichts Neues bringen, meist nur von Herrn Dohrn schon Erprobtes dirigieren darf, die Teilnahme des kunstpolitisch denkenden Kritikers. (Dâs sind ja merkwürdige Zustände! Red.) Beide Dirigenten neigen zu Hemmungen der Zeitmaße, beide sind bewährte Kammermusikspieler, Herr Dohrn Pianist, Herr Behr zweiter Geiger im *Streichquartett.* An dessen Spitze steht Herr *A. Wittenberg* (diese Stellung zwingt ihn in jedem Winter zu sechs Reisen von Berlin nach Breslau), die Herren *P. Herrmann* und *J. Melzer* vervollständigen die künstlerisch hochstehende Gruppe. Ihre vierte Veranstaltung brachte — endlich — zwei Neuheiten: Sonate für Violine und Klavier op. 55, d moll, und Variationen mit Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere, op. 32, beide Werke von *Georg Schumann*, der sich an ihrer Ausführung beteiligte. Das zweite, kunstvoll gearbeitete, stelle ich über das erste, eine gekünstelte Arbeit ohne Höhepunkte. Am fünften Abend war das wundervolle, prächtig vorgetragene Trio für Klavier, Geige und Waldhorn von Brahms eine Erquickung nach dem Phrasenschwall eines Streichquartetts in e moll von *P. A. v. Klenau.* Vor ihm wurde, gleichfalls zum ersten Male, Beethovens Serenade, op. 25, für Flöte, Violine und Bratsche gespielt. Die Stakkatotriolen, die der erste Geiger hören ließ, hätten keine Dulcinea auf den Balkon locken können!

Für irgendwelche Vergleiche mit dem Wittenberg-Quartett kommt die von Herrn *W. Pieper* gelenkte Kammermusikvereinigung von Lehrern am „Breslauer Konservatorium" jetzt nicht mehr in Betracht. Herr Pieper nimmt sich in dankenswerter Weise zwar noch immer abseits von der ausgetretenen Straße liegender Werke an, z. B. des Klaviertrios in F dur, op. 167, von *H. Marschner* und des Klavierquartetts op. 37 vom *Grafen Hochberg*, aber er verschafft auch unfertigen Künstlerinnen, zwei Lehrerinnen an seinem Musikinstitut und einer Leipziger Sopranistin, Eingang in den Konzertsaal, läßt seiner — allerdings sehr naiven — Hörerschar das Rouet d'Omphale und die Danse Macabre von Saint-Saëns in der ganz farblosen Uebertragung für zwei Klaviere vorspielen und legt, z. B. im Klavierquartett, op. 87, von *Dvorak*, viel zu wenig Wert auf Reinheit und Feinheit in den Streichinstrumenten. Der Hauspianist Dr. *F. Rosenthal* spielte sechs zum Teil charaktervolle

Fantasiestücke eigener Komposition (in Schumanns Art). Bedeutende pianistische Eigenschaften besitzt der angeblich 13jährige *Jascha Spiwakowski*. Die Freude über seine mit Ausnahme des Vortrags von Bach und Beethoven erstaunlich reife, glänzende Kunst wurde dadurch herabgestimmt, daß er in seinem zweiten Konzert ganz dasselbe Programm spielte wie beim ersten, ohne daß die Unternehmer in den Ankündigungen hiervon etwas merken ließen! Man sollte mit diesem reichen Pfunde nicht gar zu amerikanisch wuchern!

In der großen Zahl der *Solistenkonzerte* gab es drei Höhepunkte mit herrlichem Ausblick ins Bergland ganzgroßer Kunst: *Wüllners* Vortrag des Hexenliedes, *Godowskys* Wiedergabe der Appassionata und *Anton Bürgers* Liederabend. Der rumänische Kammersänger Herr *Bürger* war hier bisher ganz unbekannt; um so größer war die freudige Ueberraschung durch seinen prachtvollen Tenor, dessen vorzügliche Behandlung und die hohe Intelligenz beim Vortrag des erlesenen, fesselnden Programms. In diesem Konzert sowie am Wüllner-Abend entfaltete *C. V. Bos* die volle Meisterschaft seiner Begleitung. Im Konzert des Plüddemannschen Frauenchors sangen unter Herrn *P. Plüddemanns* Leitung vortrefflich geschulte junge Damen drei- bis fünfstimmige Chöre a cappella. *Arnold Mendelssohns* orchestral wehender „Märzwind", *H. Kauns* harmonisch reizvoller (zum Detonieren verleitender) Gesang „An die Sterne", *Wilh. Bergers* vollendete Satzkunst in den kleinen Chören mit Klavier und das von Herrn *H. Hielscher* gesungene *Schillingssche* Lied „Wie wundersam" mit seiner wundersamen Stimmungstiefe lassen die Behauptung von der Unfruchtbarkeit moderner Tonkunst wieder einmal als Märchen erscheinen.

In dem erst seit einem halben Jahre bestehenden „Schiedmayer-Saal", einem kleinen geschmackvollen Raum, hörte ich das Konzert zweier Breslauer, des Bassisten Herrn *M. Aschner* und des Geigers Herrn *M. Aschkowitz* und Herrn Dr. *L. Hirschbergs* sehr anregenden Vortrag über das deutsche Volkslied. — Beim 350jährigen Jubiläum des Elisabet-Gymnasiums hielten in der Schüleraufführung der „Judith" von Martin Opitz die Chöre des Matthäus Apelles von *Löwenstern* aus dem Jahre 1646 des Musikkenners Interesse fest. Das von zwei Lehrern der Anstalt, Dr. *M. Leopold* (Text) und Musikdirektor *M. Gulbins* (Musik), verfaßte Festspiel „Dietrich der Getreue" erfüllte als umjubelte Gelegenheitsarbeit gut seinen Zweck; auf einen Platz in der musikepischen Literatur wird der tüchtige Kantor des Elisabetans wohl keinen Anspruch erheben. — Auf die Bekanntschaft mit berühmten Orchestern und den Durchschnitt weit überragenden Dirigenten müssen wir hier leider verzichten; denn wieder ist es die kleinliche Furcht vor der „Konkurrenz", die zu einer der Breslauer Musikkultur schädlichen Hinderungsmaßregel geführt hat. Der Geist der Großstadt wird aber vom 15.—17. Juni über dem 6. Deutschen Bach-Fest in Breslau walten müssen. **Dr. Paul Riesenfeld.**

Von der Münchner Hofoper.

ENDLICH am 27. April — seit urdenklicher Zeit — haben wir an unserem Hoftheater einmal wieder eine Uraufführung in der Arbeit eines einheimischen Komponisten erlebt. „Fanfreluche", musikalisches Lustspiel in zwei Akten von *Wilhelm Mauke*, Text nach einer Novelle von Gautier von *Georg Schaumberg*. (Dreimaskenverlag, München.) Zwar ist es nur eine Kleinigkeit, um die es sich handelt, aber immerhin — es war eine Uraufführung und es würde freudig zu begrüßen sein, wenn unser Theater nach dieser Richtung hin sich seiner Verpflichtungen noch mehr bewußt würde.

Der kleine Scherz, für den die Bezeichnung „Lustspiel" schon etwas anspruchsvoll erscheint, hatte sich bei dem recht zahlreichen Publikum eines großen Erfolges zu erfreuen, der nach meiner Meinung jedoch in allererster Linie auf Rechnung der nach Darstellung und Ausstattung ganz superben Aufführung zu setzen ist. Ein besonderes Lob verdient hiebei die Regie (Herr *Fuchs*); sie war für eine bis ins kleinste ausgefeilte mise en scène besorgt. Von den ausführenden Künstlern sind Frau *Bosetti* und Herr *Wolf* (unter Hofkapellmeister *Röhr*) mit besonderer Auszeichnung zu nennen. Aber auch an der anziehenden Dichtung, der stofflichen Unterlage des musikalischen Lustspieles, konnte man seine helle Freude haben. Schaumbergs Bearbeitung der Gautierschen Novelle ist glücklicherweise knapp gefaßt und wirkt daher, eingedenk des Shakespeareschen „Kürze ist des Witzes Seele" überaus erfreulich und unterhaltend. Was nun die Musik anbelangt (wohl der Hauptbestandteil eines musikalischen Lustspiels), die Wilhelm Mauke dazu geschrieben hat, so schien auch sie dem Geschmacke des größten Teiles der Hörer zu entsprechen. Mit dieser Anerkennung des Publikums kann sich die Kritik jedoch nur teilweise einverstanden erklären. Wie den meisten Erscheinungen unserer Zeit auf musikalisch-dramatischem Gebiet ist auch „Fanfreluche" der Vorwurf nicht zu ersparen, daß das Werk ein Konglomerat der verschiedensten Stile ist, deren skrupellose Aneinanderreihung auf den gebildeten Kunstfreund doch recht störend wirkt. In dieser Arbeit finden sich Strecken, die deutlichst auf Richard Wagner, Johann Strauß, Gluck, Lecocq, Puccini hinweisen. Speziell Lecocqs frische und flotte Operette „Mamsell Angot" scheint dem Komponisten bewußt oder unbewußt für die Bildung seiner Melodik gedient zu haben. Hieraus ergibt sich, daß „Fanfreluche" des öfteren den Boden des feineren Lustspiels verläßt und sich mit Behagen der Operette nähert. Einige allerdings schüchterne Kakophonien deuten anderseits wieder auf die Beeinflussung Maukes durch die Moderne hin. Manche Stelle ist Mauke nicht übel gelungen, beispielsweise die Charakterisierung des Mohren, aber leider in der Hauptszene des Ganzen — II. Akt, Szene 3 — versagt seine Gestaltungskraft. In dieser dankbaren Szene, übrigens auch in der Zwischenaktmusik, hätte der Komponist durch die Größe des musikalischen Aufbaues beweisen können, welcher Reichtum von Gedanken ihm zu Gebote steht, über welches Maß von Technik er zu verfügen imstande ist. Er hat sie nicht auszunützen verstanden: die musikalische Erfindung stockt, an ihre Stelle treten kurzatmige Phrasen, die für quellende, originelle, einheitlich geschlossene Melodik entschädigen müssen. Die Instrumentation Maukes ist des öfteren mehr lärmend als klangschön geraten, eine aufdringliche Verwendung des Bleches, besonders der Trompeten, macht sich nicht gerade angenehm bemerkbar; auch der Triangel könnte mit weiserer Beschränkung angewendet sein. Einige nachträgliche Retuschen in den Trompetenstimmen und im Schlagzeug werden nur von Vorteil sein. Aber auch außerdem trägt der Komponist hier und da zu derb auf, er schießt, wie man zu sagen pflegt, mit Kanonen nach Spatzen. Für den Sänger bietet „Fanfreluche" schwierige, jedoch auch dankbare Aufgaben; neben dem parlando-Stil, der dem Wesen des Lustspiels entsprechend mit Glück festgehalten ist, finden sich wirkungsvolle lyrische Stellen, geeignet, einer drohenden Gleichförmigkeit und Langeweile des musikalischen Ausdruckes vorzubeugen. Denn langweilig ist „Fanfreluche", mag man sonst manches an ihm auszusetzen haben, keineswegs. Aus diesem Grunde, wie auch wegen der bereits eingangs erwähnten glanzvollen Wiedergabe wird das Werk voraussichtlich längere Zeit auf dem Repertoire sein. Uebrigens nebenbei bemerkt: der Tierpark unseres Hoftheaters wird durch die neuerliche Bereicherung durch „Fanfreluche" — ein reizendes Bologneserhündchen — nun bald mit unserem zoologischen Garten konkurrieren können. Da „Fanfreluche" nur etwa eine Stunde währt, so gab man nach ihm *Wolf-Ferraris* reizendes Intermezzo „Susannens Geheimnis". Das kleine, doch so große Kunstwerk erfreute wieder aufs neue — mit Frl. *Craft*, den Herren *Schreiner* und *Geis* unter Hofkapellmeister *Röhr* — durch seine an ihm schon früher gerühmten hervorragenden Qualitäten und wurde mit begeistertem Beifall aufgenommen. **Prof. Heinrich Schwartz.**

Wiener Konzerte.

Von Dr. PAUL STEFAN.

DIE eigentliche Konzertzeit ist für Wien mit dem Osterfest vorüber, wenn sich auch ihre Ausläufer diesmal weit genug verästeln wollen. Die Ergebnisse waren mannigfaltig — nicht mehr. Für den Kritiker ist die Pflege der Konzertmusik in Wien bequem. Er hat nicht viel zu- oder gar umzulernen. Für das Publikum auch: es hört wieder, was es schon gern gehört hat. Für den Beobachter des Lebens unserer Kunst, wie es etwa „draußen" wogt und schwillt, werden die Dämme des schwarz-gelben Bezirks mitunter doch beengend. Neuer Zufluß täte not. Aber ich glaube kaum, daß er hereingelassen wird.

Beginnen wir mit den acht philharmonischen Konzerten des Hofoperorchesters. Sie fanden wiederum unter dem Eilzugsregime des Gastdirigenten *Weingartner* statt. Seit dieser (es war einmal) hoffnungsreiche Mann nicht mehr Leiter der Hofoper ist, hat er in gewissen Kreisen der „Gesellschaft" durch die „Liebenswürdigkeit" seines Musizierens große Beliebtheit errungen. Und diese Leute, wohl das faulste, kunstfremdeste Publikum, das man sich denken kann, füllen die Sonntagmittagskonzerte bis ins letzte Eckchen. Bedenkt man noch den Mangel an Probengelegenheit und die Proben- und Neuheitenscheu des selbstherrlichen Orchesters, so ergibt sich alles von selbst. Man hatte natürlich auch „Novitäten", eine Symphonie von *Gedalge*, die durch ihre Langeweile, eine von *Sinigaglia* („Piemonte"), die durch ihre Operettenhaftigkeit, Werke von *Glazunow*, *Sibelius* und *Ewald Straesser*, die durch gar nichts auffielen; dazu kam einiges aus *Dvoraks* Nachlaß, *Regers* Lustspielouvertüre, *Wagners* Jugend-

symphonie und *Weingartners* „Gefilde der Seligen". Nicht eben Entdeckungen, wie man sieht. Die „Klassiker", besonders Beethoven, hatten unter jenem straffen Rhythmus und jener weanerischen „Gemütlichkeit" zu leiden, die das Eindringen der Operette in diese Konzerte kennzeichnet; nannte man sie doch schon „leharmonische". Da Mahler-Feiern die Mode des Winters waren, bequemten sich auch die Philharmoniker, die Mahler seit vielen Jahren ignoriert hatten, zu einer solchen. Eine mißglückte Aufführung der V. Symphonie war die Folge. Am besten gelang noch das außerordentliche sogen. Nikolai-Konzert, in dem seit Jahren wieder einmal *d'Albert* als Pianist auftrat und seinen durch die „Verschenkte Frau" arg gefährdeten Ruf rasch wieder herstellte. Dazu spielte man die IX. Symphonie von *Bruckner* (mit der man, sehr bezeichnend, das Programm nicht abschloß, wie das zuerst geplant war, — es wäre ja zu ernst und zu wenig Gelegenheit für Beifall gewesen —) und als richtige Schlußnummer die Akademische Ouvertüre von *Brahms*. Das Gaudeamus gab den Anlaß für die richtige Duliäh-Stimmung, und im schönsten Frieden ging man auseinander. Die lebenden österreichischen Komponisten aber warten vergeblich, von dem ersten Orchester ihres „Reiches" einer Aufführung gewürdigt zu werden. Was irgendwie ernst zu werden droht, ist von diesen nicht mehr künstlerischen, sondern gesellschaftlichen Veranstaltungen ausgeschlossen.

Die übrigen Orchester- und Chorvereinigungen kennen ihre Aufgabe bei weitem besser. Zu Beginn der Spielzeit galt es *Liszt* und *Mahler* zu feiern. Der *Konzertverein* bot eine Aufführung von Liszts „Christus" unter *Loewe* (mit *Messchaert*) und *Mahlers* VI. Symphonie. Auch ließ er den Winter über in den volkstümlichen Sonntagnachmittagskonzerten (unter *Spörr*) alle symphonischen Dichtungen Liszts spielen. Das Tonkünstlerorchester (geleitet von *Nedbal*) hatte zu Liszt weniger zu sagen (wie Liszt überhaupt als Komponist in Wien keine rechte Stellung hat), hatte aber eine schöne Mahler-Feier, bei der die I. und IV. Symphonie und Orchesterlieder (gesungen von *Franz Steiner*) aufgeführt wurden. Nedbal mußte auch bei der Mahler-Feier der Gesellschaft der Musikfreunde für Schalk einspringen und dirigierte die III. Symphonie, etwas derb, aber großzügig. Daß die Pianisten Liszt feierten, wo sie konnten (besonders schön *Leo Kestenberg*, ein Schüler Busonis) und die Sänger *Mahler*, den lange Vergessenen, lag in der „Stimmung" der Zeit. Zwei herrliche Mahler-Abende gab Madame *Cahier*, die ausgezeichnete Altistin, die unsere Hofoper leider ziehen ließ, mit dem Hofkapellmeister *Bruno Walter*, einem Liebling Mahlers, als Klavierpartner. Sie haben besonders viel für Mahlers Lyrik getan. Als neuer und überraschend erfolgreicher Leiter der Singakademie führte Walter Mahlers II. Symphonie und „Kindertotenlieder" in würdigster Weise auf. Von ihm und der Singakademie gingen auch die beiden Aufführungen der VIII. Symphonie aus, bei denen *Franz Schrekers* junger Philharmonischer Chor mitwirkte. Der Eindruck war gewaltig, wenn auch durch die verhältnismäßige Unzulänglichkeit des Konzertsaales ein wenig beeinträchtigt. Vorbildlich war die Zusammenstellung der Wiener Solisten: es waren die Damen *Foerstel, Winternitz-Vorda, Cahier* und *Kittel*, die Herren *Maikl, Steiner* und *Mayer*. Die Singakademie brachte unter Walter auch die „Missa solemnis" und bereitet Mozarts Requiem vor. *Franz Schreker*, einer unserer besten modernen Komponisten, setzt sich als Dirigent mit besonderem Eifer für Neues ein. Sein Programm war *Schönbergs* schwieriger, aber ausgezeichnet klingender Chor „Friede auf Erden", *Frieds* „Erntelied", das großen Eindruck machte, die „Offenbarung Johannis" von *Walter Braunfels*, die allgemein als Probe schöner Begabung auffiel, und zwei hübsch gesetzte Chöre von *Johanna Müller*, einer Schülerin Zemlinskys. Einer seiner Abende mit Mahlers „Klagendem Lied" ist noch zu erwarten. Sein Chor wirkte auch bei der Prager Aufführung von Mahlers VIII. Symphonie mit. Schon jetzt bereitet er für das nächste Jahr eine große Tat vor, die erste Aufführung von *Schönbergs* Gura-Liedern, die einen größeren Aufwand erfordern als alle Kompositionen der letzten Zeit, ihn aber auch lohnen werden.

Die Neuheiten der Singakademie (unter *Franz Schalk*) waren: „Omar Khayâm" von Granville Bantock, ein bei allen Vorzügen im einzelnen als Ganzes doch nur ermüdendes Werk; der allzu gleichmäßige Text ist für diesen Zweck recht unglücklich gewählt. Dazu Regers Chor „Die Nonnen", ein würdiges Werk seines Schöpfers. Sonst wurden aufgeführt: Händels „Samson", Haydns „Jahreszeiten", Schuberts Messe in Es und Bachs hohe Messe, leider in diesem Jahr keine Passionsmusik. Eines der Konzerte, vier Kantaten von Bach, leitete aushilfsweise *Karl Straube* aus Leipzig. Sein „moderner" Bach hat ausnehmend gefallen (er „verdolmetschte" ihn auch in einem der Orgelkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde und Frl. *Leisner* sang zur Bach-Feier mit besonderem Geschmack Lieder von Bach); man würde ihn, so oft er auch käme, immer wieder gern begrüßen.

Die übrigen Neuheiten der Orchesterkonzerte erwähne ich nur; sie sind ja „draußen" meist keine mehr. Ich nenne *Boehes* Tragische Ouvertüre, *Elgars* II. Symphonie (auch sein Violonkonzert brachte Ysaye), die Suite für dreizehn Blasinstrumente von *Richard Strauß*, diese heuer veröffentlichte und allgemein gespielte Jugendarbeit, und die Symphonietta von *Graener*, der in Wien immer mehr Boden gewinnt. Elgar kam auch in einem vom Chorverein „Dreizehnlinden" veranstalteten geistlichen Konzert mit seinem ernst gedachten Oratorium „Die Apostel" zu Wort. Die anderen eben genannten Neuheiten führte der Konzertverein unter Loewe auf. Nedbals Tonkünstlerorchester war von besonderer Neuheitenscheu befallen, weil es offenbar der Vereinsausschuß so wollte. Man führte *Gernsheims* Ouvertüre zu einem Drama auf, ein gediegenes Stück, und *Max Oberleithners* III. Symphonie, die sich die Anerkennung ihres Wollens errang; von *Schreker* ein *Schreker* ein Jugendwerk, seine phantastische Ouvertüre. Von allen Wiener Orchestern war z. B. Schönbergs prachtvolle symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" verbannt, obwohl sie so dankbar ist, obwohl man sie jetzt in Berlin und Prag mit großen Ehren wieder entdeckt hat. Auch die übrigen jüngeren Komponisten hatten, je „heimischer" desto mehr, unter Verkennung zu leiden. Als begabt und aufführungswürdig gilt hier eben, von mächtigen Einflüssen und ihrer geschickten Verwendung abgesehen, nur wer das vierzigste Lebensjahr überschritten hat und wenn irgend möglich von „draußen" kommt.

Auf alle drei Orchester verteilte sich *Dvoraks* Nachlaß an Orchesterwerken, der im letzten Herbst herausgegeben wurde. Das Bild des großen Künstlers hatte nichts zu gewinnen.

Außerhalb des Rahmens der bisher genannten Vereinigungen traten neue Werke selten hervor. Viel Erfolg hatte und verdiente der junge Pole *Szymanowski* mit einer Symphonie, für den sich *Gregor Fitelberg*, ein junger, energischer und sehr feiner Dirigent, bemühte; Fitelberg ist mittlerweile Kapellmeister der Hofoper geworden. Von seiner eigenen Komposition kam ein „Lied vom Falken" für großes Orchester zur Aufführung. Szymanowskis Klaviersonate, von dem jungen *Artur Rubinstein* gespielt, ließ aufhorchen. *Rodolphe Herrmann*, ein Oesterreicher, seit langem in Nantes wirkend, versuchte mit französischen Kompositionen hervorzutreten. Aber Cesar Franck ist uns längst lieb und *Florent Schmitt*, der als eine Hoffnung Frankreichs ausgerufen wurde, schien in einer Orchestersuite „Reflets d'Allemagne" recht matt. Sehr dankbar war man dem Konzertgeber dafür, daß er Frau *Auguez de Montalan* als Gesangssolistin mitbrachte. Noch eine ungemein reizvolle, auch in ihrer Kunst sympathische Vertreterin sandte Paris, *Raymonde Delanois*, die Frau des Musikschriftstellers *Thomas*. Sie sang Lieder von Debussy, Duparc und *Mussorgsky*, für die man ihr ganz besonders dankte. Mussorgsky kam übrigens auch in einem Konzert der ausgezeichneten Liedersängerin *Emmy Heim* zum Wort. Sein von der Volksoper versprochenes Bühnenwerk „Boris Godunow" ist leider Versprechen geblieben. Einige Wiener Komponistenabende in der „*Urania*" brachten bekannte Lieder und ein neues Streichsextett von *Theodor Streicher*, das mir keinen rechten Fortschritt zu bedeuten schien. Das Beste von dem bisher Gebotenen (alle vorausgesehenen Möglichkeiten wurden im Verlaufe dieses Winters längst wieder zunichte) dürften Lieder und Klavierstücke von *Egon Wellesz* gewesen sein, der mit Glück auf den Wegen der Modernsten, aber im eigenen Schritt weiter geht. Ein Abend, der sein Gesicht hatte, zeigte Kompositionen nach Gedichten *Richard Dehmels*; der Dichter selbst hatte ihn veranstaltet und trat als Vorleser auf. Unter den Liedern waren solche von Schönberg, Reger, Ansorge und Szymanowski. Moderne Komponisten, außer den in diesem Berichte schon genannten noch *Zemlinsky, Weigl, Konta, Bruno Walter, Mandl, Friedrich Mayer* und *Marx* brachte mit vielem Glück die Sängerin *Elsa Weigl-Pazeller* zu Gehör, die seit jeher mit Mut und Können für Neues eingetreten ist; auch *Robert Korst* und der Tenor *Rudolf Ritter* von der Volksoper sangen Lieder junger Komponisten.

Eine Uebersicht über das gewaltige, von Jahr zu Jahr noch anschwellende Meer der Solisten zu geben, ist unmöglich und überflüssig, denn es sind im ganzen doch überall dieselben. Ich nenne die, die uns Neues brachten: *Artur Schnabel*, der die zweite Klaviersonate des vierzehnjährigen *Erich Wolfgang Korngold* spielte, dieses hier schon öfter bewunderten Phänomens an Reife und Gestaltungskraft. Auch dieses neue Werk offenbart eine glänzende Phantasie und einen kühnen, wahrhaft schöpferischen Geist auf seinem Wege. Die ganze Erscheinung dieses jungen Menschen wird von Jahr zu Jahr rätselhafter und staunenswerter. *Paul Otto Möckel*, ein Schüler des ausgezeichneten *Karl Friedberg*, spielte an einem Abende unter der Leitung seines Lehrers beide Klavierkonzerte von Brahms und erfreute an einem zweiten mit der Klaviersonate von *Cyrill Scott*. *Rudolf Reti* interessierte durch sein nervöses, aber temperamentvolles und ehrliches Klavierspiel und zeigte auch als Komponist in einer Sonate für Klavier und zwei Singstimmen, deren eine ein Gedicht nach Ossian vorträgt, eigenen Willen. Zu den Solisten, die gleichsam neu in den Gesichtskreis des Wiener Publikums getreten sind, zählt *Marie Louise Debogis*, die einen Sensationserfolg hatte, und die

Schwestern *May* und *Beatrice Harrison*, beide schön, gewinnend und musikalisch; Geigerin und Cellistin begleiteten einander abwechselnd auf dem Klavier. Aufsehen erregte der Geiger *Aldo Antonietti*. Der Star der Virtuosen ist gegenwärtig sicher *Casals*. Die Kammermusikvereinigungen aller Arten bewegen sich wie sonst, allen voran natürlich das Quartett *Rosé*. Außer seinen regelmäßigen Abenden, die Beethoven und Brahms galten, spielte das Quartett, vom Akademischen Verband für Literatur und Musik und vom Verein für Kunst und Kultur gebeten, das erste Streichquartett und das noch frühere Streichsextett von *Schönberg* und errang beiden Werken einen demonstrativen Erfolg. Neu waren die Sonatenabende *Rosé-Walter*, in denen die herrlichen Künstler die zehn Violinsonaten Beethovens aufführten. Besonderer Gunst erfreuten sich auch die Lautenspieler und Sänger: *Scholander*, *Kothe* und *Franz Moll*.

Wenn es also allein auf die Masse und Buntheit ankäme, wäre bei uns genug und übergenug. . . . Indes, man lernt sich bescheiden. Schließlich ist man froh, wieder eine Saison heil überstanden zu haben, und denkt — an die nächste. Vorher wird, etwa nach der Wiener Musikwoche, noch einmal Gelegenheit sein, einige Worte darüber zu sagen.



Kritische Rundschau

Basel. Nach dem Oratorium „Heiliger Hain", das *Hans Huber* durch den Basler Gesangverein 1911 hatte zur Erstaufführung bringen lassen, überraschte er die hiesige musikalische Welt durch eine neue Oper „Simplizius" nach dem Libretto *Arnold Mendelssohns*. Die frei erfundene Handlung entnimmt Grimmelshausen nur das Milieu und den Heldennamen. Die Marketenderin seiner Bande, Verena, liebt Simplizius heimlich und will seine Heirat mit Apollonia, der Hauptmannstochter des eroberten Schlosses Lippa, vereiteln. Der Pfarrer durchkreuzt ihr Spiel und gibt sie der Rache Simplizius' preis, der erst auf ihrem Gang zur Richtstätte vernimmt, daß sie es aus Liebe zu ihm tat. Dies beweist sie mit der Tat, indem sie den für ihn bestimmten Todesstreich des plötzlich hereinbrechenden Schloßhauptmanns auffängt und für den Geliebten stirbt. Diese wilde Handlung — nicht immer sehr klar — bot Huber mannigfaltigen Stoff zu treffender Charakteristik: eine originelle Kapuzinerpredigt, ein stilechtes Theater auf der Bühne, ein dumpf schreitender Henkerzug, glühende Erotik, reizende Balladen; Huber ist hier wirklich besonders erfindungsreich. Die Aufführung war ein ganzer Erfolg, hoffen wir nicht bloß lokaler Natur. — Bald darauf bot der Klarinettist des Orchesters eine sehr fröhliche neue Operette, „Die Wallfahrt nach Mekka", die nicht minder gefiel und es verdient, dem europäischen Publikum vorgestellt zu werden. *Hermann Wetzel* ist ein Vollblutmusiker, der den exotischen Text durch seine warmsinnliche Musik entschieden verklärte. Es handelt sich um die Scheinheirat einer reichen Engländerin, die die Kaaba besuchen will, dabei ihren Strohmann von Gatten liebgewinnt und nur nach allerlei Verwicklungen endlich in einem anderen Hafen landet. Die Walzerrhythmen sind durchaus original. — Besonders zu erwähnen ist eine Matinee mit Originalkompositionen des aufstrebenden Züricher Tondichters *Hans Jelmoli*, der schon zu der Freilichtdichtung „Marignano" die Musik schrieb und in der Nachahmung historischer Stilarten eine besonders glückliche Hand hat. — Der neugegründete Schweizer Musikerbund spielte unter *Fritz Bruns* Leitung ein herrliches Orchesterkonzert mit einigen hundert Spielern. *Hermann Suter* und *Volkmar Andreae* übernahmen dabei den Klavierpart bei einem Mozartschen Doppelkonzert. Die Veranstaltung dient einem Pensionsfonds der Schweizer Musiker und wird jährlich in den Hauptstädten wiederholt. *H. B.*

Graz. *Wolf-Ferrari* hat im Grazer Opernhause mit seiner musikalischen Komödie „Die neugierigen Frauen" starken Erfolg gehabt. Die burleske Handlung Goldoni-Suganas erweckte lebhafte Heiterkeit und die ungemein melodische, humorvolle Musik Wolf-Ferraris fesselte den musikalischen Hörer. Spielleiter Direktor *Grevenberg* und Kapellmeister *Ris* hatten der sehr launig-belebten Wiedergabe des Werkes viele Sorgfalt angedeihen lassen. — Der Deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" brachte *Gustav Mahlers* „Lied von der Erde" zur Erstaufführung in Oesterreich. Diese „Symphonie" für Tenor- und Altsolo und Orchester mit ihren sechs in der Stimmung wirksam voneinander abgetönten Sätzen, deren musikalischer Wert aber nicht auf gleicher Höhe steht, fand starken Beifall. Frau *Charles Cahier* sang das Altsolo. Dr. Weis von Ostborn führte mit seinen Akademikern außerdem den prächtigen „Herbstchor an Pan" von Dr. *Joseph Marx* zu einer Dichtung von Bartsch und Bruckners „Te Deum" sehr wirksam auf. — Der „Deutsche Konzertverein" (Dirigent: Prof. *F. Moißl*) veranstaltete ein „*Max Springer*-Konzert", das dem Tondichter, einem geborenen Württemberger, der zurzeit als Professor an der k. k. Akademie für Musik in Wien tätig ist, große und verdiente Ehren brachte. Neben kleineren Orgelsachen und ansprechenden Liedern kamen die beiden letzten Sätze einer Symphonie in fis moll zur Uraufführung. In ihrem mächtigen harmonischen Bau und leidenschaftsvollen Schwunge — das Finale ist mit den Worten „in hoc signo vinces" überschrieben — machten die Sätze tiefen Eindruck. Auch als hervorragender Improvisator an der Orgel über die Themen seiner Symphonie fand Springer stürmische Anerkennung. *Julius Schuch.*

Halle a. S. Die „Hallische Singakademie" (Leitung: *Willi Wurfschmidt*) hat die erste vollständige Aufführung von Liszts dreiteiligem Oratorium „Christus" gebracht. Die Wiedergabe entsprach alles in allem der hervorragenden Bedeutung des Werkes. Solistisch zeichneten sich in erster Linie die Altistin Th. Bandel und der Bariton Friedr. Strahtmann aus. — Neue Lieder von *Franz Mikorey* auf größtenteils lustige Texte aus „Des Knaben Wunderhorn" brachte mit Erfolg der bekannte Kammersänger *Herm. Gura* in Halle a. S. zur Uraufführung. Sie sind melodisch ganz glücklich erfunden und halten die mancherlei Pointen wirksam fest, doch will an vielen Stellen der überladene und komplizierte Klaviersatz nicht recht passend erscheinen. — Im Stadttheater hat *Franz Mikoreys* neue Oper „Der König von Samarkand" — nach Grillparzers „Der Traum ein Leben" — bei der Erstaufführung einen vollen Erfolg gehabt. Der Komponist hat nach der Uraufführung in Dessau 1910 manches an dem Werk zum Vorteil des Ganzen geändert. So erscheint das erste Bild mit seinen Expositionsszenen gegen früher konziser gefaßt. Alles in allem liegt in Mikoreys erstem Bühnenwerk eine echt dramatische, wirksame und musikalisch reich erfundene Schöpfung vor, deren Schicksal man mit starkem Interesse verfolgen wird. Wenn der Komponist auch noch im Schatten Wagners steht, so zeigen sich doch hier und da Ansätze zu einem eigenen Stile. Die Aufführung war unter *Ed. Mörikes* temperamentvoller Leitung ganz ausgezeichnet. Geheimrat *Richards* hatte der Oper, wie sie es verlangt, eine glänzend-farbenprächtige Ausstattung an Kostümen und Dekorationen (diese letzteren von Prof. Hans Frahm gemalt) gegeben. Am Schluß gab es viele Hervorrufe für den anwesenden Komponisten und die Hauptdarsteller Marg. Bruger-Drews, O. Rudolph, H. Nietern. Halle war die zweite Bühne, die das in jeder Hinsicht anspruchsvolle Werk herausbrachte. *P. Klanert.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Berliner Oper beschließt ihre Saison mit einem „Zyklus heiterer Opern". Die „Maienkönigin" (für Berlin neu!) und „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf sind bisher gegeben worden.

— *Mascagnis* letzte Oper „Isabeau" soll zu Anfang der nächsten Spielzeit in Berlin, Wien und München gleichzeitig die erste deutsche Aufführung erleben.

— In Leipzig hat die Uraufführung der einstündigen Oper „Ninon de Lenclos" von *Michele A. Eulambio* sehr starken und widerspruchslosen Beifall gehabt, an dem den größten Anteil der musikalisch wie dramatisch wertvolle, erfindungsreiche und schlagkräftige Schlußteil, das große Duo zwischen Ninon und ihrem Sohn hatte, von Gertrud Bartsch und Karl Schroth zündend gesungen. Die szenische Leitung Lerts und die musikalische *Pollaks* waren hervorragend. Die Oper vertont fast wörtlich den Einakter von Ernst Hart. *St.*

— „Dunja", eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern von *Iwan Knorr*, ist im Frankfurter Opernhause aufgeführt worden.

— Das Mannheimer Hoftheater hat drei einaktige Spielopern aus alter Zeit in neuer Gewandung herausgebracht: „Die Maienkönigin", „Der Schauspieldirektor" von Mozart und „Abbu Hassan" von Weber.

— *Richard Straußens* „Feuersnot" soll am Königl. ungarischen Opernhaus in Budapest und am Böhmischen Landes- und Nationaltheater in Prag in der bevorstehenden Saison zum ersten Male ungarisch und böhmisch zur Darstellung kommen.

— Eine lustige Ballettpantomime „Des Teufels Großmutter" von *Oskar Nedbal* ist in Wien aufgeführt worden.

— „Kasperle als Freiersmann", Komödie in drei Akten von Emil Ferdinand Malkowsky und Egon H. Strasburger, ist vom Stadttheater in Straßburg i. E. zur Aufführung erworben worden. Die Komposition der Walzerlieder und Tänze ist von *Gustav Lazarus*.

— *Massenets* neueste Oper „Roma", die vor einigen Wochen in Monte Carlo ihre Uraufführung erlebt hatte, ist nun auch an der Pariser Großen Oper aufgeführt worden (mit Frau Kousnetzoff, Frau Lucie Arbell, Muratore, Delmas und Noté).

— Kapellmeister *Otto Lohse*, der zukünftige Leipziger Operndirektor, ist von der Großen Oper in Paris verpflichtet worden.

zwei Aufführungen von Tristan und Isolde am 8. und 11. Juli zu dirigieren.

— „Oberst Chabert“, Musiktragödie von *Hermann W. von Waltershausen*, ist nun auch schon für London erworben worden und soll in der nächsten Saison in der Covent Garden Oper gegeben werden.

— Als Neuheit für die nächste Saison der Metropolitanoper in New York ist die Oper „Nerone“ von *Arrigo Boito* vorgesehen worden. „Nerone“ wird im Herbst d. J. an der Mailänder Scala seine Erstaufführung erleben und von dort aus nach New York gebracht werden. Die Oper wird in Mailand wie auch in New York von Toscanini dirigiert, die Titelpartie von Caruso dargestellt werden. (Caruso ist übrigens in diesem Jahr für ein Gastspiel an der Colon-Oper in Buenos-Aires verpflichtet.)

— Aus Messina wird dem Berliner „Börsencourier“ geschrieben: Im Dezember 1908 sollte hier im Teatro Massimo eine neue Oper, „Antony“ von *Riccardo Casalaina* in Szene gehen. Die Aufführung wurde aber durch das Erdbeben verhindert, das die Stadt zerstörte und bei dem auch der 26jährige Komponist ums Leben kam. Den Bemühungen des Bruders des Verstorbenen ist es nun gelungen, die Partitur wieder herzustellen, und jetzt wurde das Werk in der Barackenstadt im Teatro Reinach gegeben.

— *Frederic Delius* hat eine neue Oper, „Fennimore“, vollendet, deren Uraufführung voraussichtlich in London stattfindet.

— „Conchita“ betitelt sich eine vieraktige Oper des südtirolischen Komponisten *Zandonai*, die ihre Uraufführung in Rom erlebt hat.

*

— Der unter dem Vorsitz des Danziger Stadtkommandanten Generalleutnant v. Bärenfels-Warnow stehende Ehrenausschuß für das diesjährige Tonkünstlerfest des A. D. M.-V. hatte die Kronprinzessin um Uebernahme des Protektorats für die diesjährige Tagung gebeten. Die Kronprinzessin hat ihre Zustimmung erteilt. Ständiger Protektor des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist der Großherzog Ernst Wilhelm von Sachsen-Weimar.

— Das in den Tagen vom 1.—3. Juni in Stuttgart stattfindende „Bach-Fest“ hat folgendes Programm: Die hohe Messe (h moll), Instrumentalwerke (2. Tag), Kantaten (3. Tag). Festdirigenten sind: Hofkapellmeister Erich Band, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max Schillings, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg).

— Das in *Dortmund* vom 8.—11. Juni stattfindende „Schwedische Musikfest“ wird mit der schwedischen Oper „Das Fest auf Solhaug“ von Stenhammar eröffnet. Für die beiden folgenden Tage sind zwei Orchester- und zwei Kammermusikkonzerte vorgesehen. Am letzten Tage gibt der Gesangverein O. D. aus Upsala ein eigenes Konzert. Als Solisten werden Herr Forsell und die Freiin de Rappe erscheinen; außerdem haben das Aulin-Streichquartett aus Stockholm und das Marteau-Streichquartett aus Berlin zugesagt. Von Dortmunder Musikkräften werden das Philharmonische Orchester, der Musikverein und die Musikalische Gesellschaft mitwirken. Das Festprogramm weist Musikwerke folgender Komponisten auf: Berwald, Södermann, Normann, Alfven, Stenhammar, Sjögren, Hallen, Liljefors, Aulin, Hägg, Rangström, Berg, Peterson-Berger, Akerberg u. a.

— Von einem *Schubert-Brahms-Fest* wird aus Eisenach berichtet. In der Zeit vom 12.—19. Mai bringt dort das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M. eine größere Anzahl Kammermusikwerke von Brahms und Schubert zur Aufführung.

— Nachdem das Jahr 1911 zwei *Loewe*-Feiern (in Löbejün, dem Geburtsort des Meisters, durch den Stadtsingchor aus Halle a. S. — in Rostock durch die dortige Singakademie) gebracht hatte, plant der Berliner Konzertsänger *Karl Götz* für 1912 zwei weitere Loewe-Feste. Diese sollen in Birkenfeld am 1., 3. und 4. August und in Stettin im Herbst stattfinden. Götz wird dabei als Leiter, Sänger und Redner tätig sein. Das Programm des Birkenfelder Festes sieht u. a. zwei Uraufführungen — die Zyklen „Liederkreis“ von Heine und „Frauenliebe und Leben“ von Chamisso vor. Das Jahr 1912 wird übrigens auch die immer noch fehlende große Loewe-Biographie aus der Feder von Dr. *Karl Anton* (Worms) bringen. (Hoffentlich wird der Plan nicht zu Wasser. Red.)

P. K.

— Im Abonnementskonzert der Weimarer Hofkapelle am 20. Mai werden nur Liszt-Werke aufgeführt werden, darunter zwei, die bei dieser Gelegenheit die Uraufführung erleben: eine Trauerode „Les Morts“, für großes Orchester und Männerchor und eine Kantate „Hungaria“ für gemischten Chor, Soli und Orchester. Beide Werke, deren Handschriften dem Weimarer Liszt-Museum gehören, sind auch zu Liszts Lebzeiten nie aufgeführt worden und ungedruckt geblieben.

— Das *Heß-Quartett* will in nächster Saison in einem Zyklus von fünf Abenden sämtliche Streichquartette von Beethoven in Berlin spielen.

— *Weingartners* „Violinkonzert“ soll durch Fritz Kreisler am 1. Oktober zum ersten Male gespielt werden. Kreisler wird das Werk zuerst in Wien und kurz darauf in Berlin in seinen eigenen Konzerten zum Vortrag bringen.

— In Detmold sollen in der nächsten Saison sechs Abonnementskonzerte mit ersten Kräften stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen des Konzertsängers *David Eichhöfer*.

— Im Darmstädter Richard-Wagner-Verein sind 2 Duette und 3 Lieder für Alt: „Abseits“, „Lüge“, „Die Mütter“ von *Fritz Fleck* zum ersten Male gesungen worden.

— In der Stadtkirche in Weimar sind ein Lied von *Hermann Keller*, „Abend auf Golgatha“, und die Kantate auf den Karfreitag („O Haupt voll Blut und Wunden“) für Solo-Alt, Solo-Tenor, Gemischten Chor, Solo-Violine, Oboe und Orgel von *Max Reger* aufgeführt worden.

— Die Uraufführung einer „Indischen Rhapsodie“ für Solo-Violine mit Orchester hat unter Leitung des Komponisten, Dr. *Armin Kroder* (Ansbach) durch das Nürnberger Philharmonische Orchester stattgefunden.

— *Karl Beringer*, Organist der evangelischen Garnisonkirche in Ulm, hat von weiteren modernen Werken in letzter Zeit aufgeführt: Symphonische Fantasie in d moll von Reger, Sequenz von S. Karg-Elert, Orgelstücke von E. Bossi, Widor, Saint-Saëns (eine Rhapsodie).

— In einem Goethe-Bund-Konzert in Heilbronn hat *Edgar Hansen* Werke von Strauß, Berlioz, Saint-Saëns, Sinigaglia aufgeführt, darunter zwei Frauenchöre des Italieners „Süßes Begräbnis“ und „Der Zeisig“ (mit Sopransolo und Orchester).

— Im Sommer soll in *Narva* (Estland) ein großes estnisches nationales Gesangsfest stattfinden. *-el.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Man schreibt uns: Seine vierte Generalversammlung hat der 1909 in Leipzig gegründete „Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen“ in Nürnberg abgehalten. Der von *Friedrich v. Schoen* (München), dem Freunde des Meisters, ins Leben gerufenen Stipendienstiftung weitere Mittel zuzuführen, betrachtet der Verband als seine Aufgabe. Das Resultat der 42 Ortsgruppen war, daß in den drei Jahren seines Bestehens er der Stipendienstiftung die ansehnliche Summe von 78 582 Mark zuwenden konnte (im vergangenen Jahre allein 39 598 Mark). So konnten 50 Personen mit durchschnittlichem Kostenbetrage von 80 Mark für die Person mit Stipendien bedacht und diesen der Besuch der Bayreuther Festspiele ermöglicht werden. Nur an ausübende Künstler und Künstlerinnen, Lehrer und Lehrerinnen, Geistliche etc., hauptsächlich an solche Persönlichkeiten, die erzieherisch wirken, werden Stipendien verabfolgt. (Das kann doch kaum richtig sein? Red.) Nach Erstattung des Jahres- und Rechenschaftsberichtes etc. folgte Diskussion über die vom Hauptverbande gestellte Frage: Soll der Verband noch n a c h 1913 (in welchem Jahr die Schutzfrist für „Parsifal“ abläuft, weiterbestehen? Da nach einer Erklärung Siegfried Wagners die Festspiele in Bayreuth nach 1913 fortgeführt werden, beschloß die Versammlung einstimmig das fernere Bestehen und die Ausgestaltung des Frauenverbands. Angenommen wurden auch die Anträge der Ortsgruppe Nürnberg: „Stipendiengesuche sollen bis längstens drei Wochen nach der Veröffentlichung des Spielplans eingereicht werden“, sowie der Ortsgruppe Leipzig: „Der Verwaltungsrat der Bayreuther Festspiele sei zu ersuchen, den Vorsitzenden der Ortsgruppen in jedem Festspieljahre s o f o r t nach Ausgabe der Programme und Bestellscheine solche zu behändigen“. Die erste Vorsitzende, Frau Margarete Strauß (Magdeburg) wurde wiedergewählt. (Dem Vorstand gehört auch ein Mann an: Herr Dr. Siegmund Benedict.) — Das Vermögen der Stipendienstiftung betrug im Oktober 1911 420 237 Mark. In demselben Jahre wurden für Stipendien 24 079 Mark aufgewendet, wovon 15 620 Mark für 751 Eintrittskarten, 9059 Mark für Beiträge zu Reise- und Aufenthaltskosten. Barbeträge erhielten 14 Personen, Karten 114 Personen, Karten und Geld 191 Personen; 319 Personen wurden bedacht, 2792 Personen aber wurden im Laufe der Zeiten mit einem Aufwande von 184 977 Mark durch die Stiftung mit Stipendien ausgestattet.

Sofie Frank (Nürnberg).

— *Jubiläumsfeier.* Die musikalische Welt hat am 27. April des 100. Geburtstages von *Friedrich v. Flotow* gedacht. Zur Erinnerung fand auf dem Darmstädter Friedhof an dem von Bernhard König geschaffenen Grabmonument des Komponisten, das mit Blumen und Kränzen geschmückt war, eine kleine Gedächtnisfeier statt. Die offizielle Beteiligung war gering, beinahe kläglich. Um so bemerkenswerter war das Interesse des Publikums, das sich eingefunden hatte. Bürgermeister Müller feierte das Gedächtnis Flotows, der seine letzten Lebensjahre in Darmstadt verbrachte, durch eine Würdigung der künstlerischen Eigenart des Komponisten.

Musik umrahmte die schlichte Feier. So berichtet die „Frankf. Ztg." Einen Vorwurf wegen mangelnder „offizieller" Beteiligung möchten wir nicht annehmen. Warum sollte auch alles einen offiziellen Anstrich haben? Die Beteiligung des Publikums, das die „Martha" ja noch immer liebt, spricht eine deutlichere Sprache als pomphaft inszenierte Erinnerungsfeierlichkeiten.

— *Vom Deutschen Symphoniehaus.* In *Stuttgart* ist nunmehr die endgültige Gründung des Vereins Deutsches Symphoniehaus formell vollzogen worden. Der Verein hat seinen Sitz in Stuttgart. Die Vorstandswahl hatte folgendes Ergebnis: I. Vorsitzender Intendant Baron v. Putlitz, stellvertretender Vorsitzender Freiherr v. Gleichen-Rußwurm (München), I. Schriftführer Hans Schickhardt (Stuttgart), II. Schriftführer Ratsassessor Dr. Albert (Stuttgart), Schatzmeister Max Dörtenbach, Beisitzer Dr. Max Schillings und Professor Bonatz. In einer demnächst einzuberufenden Mitgliederversammlung soll ein größerer Ausschuß eingesetzt und auch der Ort bestimmt werden, der für den Bau des Symdhoniehauses in Betracht kommt.

— *Sänger contra Kapellmeister.* Ein eigenartiger Fall hat sich am *Stuttgarter* Hoftheater ereignet. Der Kammersänger *Julius Neudörffer* hat den Hofkapellmeister *Erich Band* verklagt. Die Klage entsprang einem Vorfall, der sich am 1. Januar während der Aufführung des „Tannhäuser" im Hoftheater zutrug. Neudörffer hatte das Lied an den Abendstern zu singen. Am Schlusse kam es zu einer unliebsamen Verwirrung. Der Vorgang wurde mehrfach bemerkt und auch in den Kritiken erwähnt. Es kam zu einem Briefwechsel zwischen Kapellmeister Band und Neudörffer. Band warf Neudörffer vor, daß dieser absichtlich den Gesang verschleppt habe, um ihn zu brüskieren, und daß er die Harfenistin, die als Gast aus München bei der Hofkapelle weilte, verwirrt habe. Gegen diese und andere Vorwürfe verwahrte sich Neudörffer wiederum. Er behauptete, richtig gesungen zu haben und schob die Schuld an dem Vorkommnis der Kapelle zu. Schließlich erklärte Band in einem Schreiben an Neudörffer, daß N. nicht den Mut habe, sein Verhalten einzugestehen. Dieser Vorwurf gab Neudörffer Anlaß zur Erhebung der Privatbeleidigungsklage. In der Verhandlung vor dem Schöffengericht verharrten beide Parteien bei ihrer Ansicht. Hofkapellmeister Band erklärte, er habe Neudörffer durch verschiedene Zeichen beim Dirigieren zu verstehen gegeben, daß er zu sehr schleppe, doch habe Neudörffer nicht darauf reagiert. Neudörffer hingegen betonte abermals, daß er richtig gesungen habe und daß sich die Kapelle nach seinem Gesang hätte richten müssen (!). Im übrigen sei er kurzsichtig, weshalb er die Zeichen des Kapellmeisters schon aus diesem Grunde nicht habe wahrnehmen können. Zu der Verhandlung waren eine Anzahl Mitglieder des Hoftheaters und der Hofkapelle geladen, so Generalmusikdirektor Schillings, Konzertmeister Wendling, Opernsänger Emil Holm und andere. Die Verhandlung endete schließlich mit der Verurteilung des Hofkapellmeisters Band zu 30 M. Geldstrafe, da das Gericht in dem Vorwurf eine Beleidigung des Privatklägers erblickte. — Seit wann werden denn solche Streitigkeiten künstlerischer Art vor dem Gericht ausgemacht? Glaubt einer damit dem Ansehen der Künstler und des Instituts zu nützen? Im übrigen ist Neudörffers Art, zu schleppen, bis zur Unerträglichkeit bekannt. Der Sache nach hat Hofkapellmeister Band entschieden recht.

— *Beethoveniana.* Ein bisher unbekanntes Werk Beethovens hat der Musikgelehrte Dr. *Artur Chitz* aufgefunden. Es ist ein Andante mit Variationen für Cembalo und Mandoline komponiert und mit der Widmung versehen: „Dédié à Mdlle. de Clary". Diese Gräfin Clary ist dieselbe, der Beethoven die bekannte Arie „Ah perfido" zugeeignet hat. Chitz fand das Stück unter den Musikschätzen des Grafen Clam Gallas in Prag. Das Werkchen soll in Dresden auf Originalinstrumenten aufgeführt werden.

— *Musikalisches aus Rußland.* Aus Moskau wird uns geschrieben: Seit einem Jahre wirkt höchst erfolgreich ein Verein in Moskau, der im Andenken an Nicolai Rubinstein eine Bibliothek von musikwissenschaftlichen Werken und Musikalien ins Leben gerufen hat. Die Mitglieder, zu denen bedeutende Musiker der Stadt zählen, haben viel dazu beigetragen, das Unternehmen in der kurzen Zeit aufblühen zu lassen. Die Bibliothek zählt schon jetzt Werke von 6300 Schriftstellern und Tondichtern, volle Ausgaben der Klassiker: Bach, Händel, Gluck, Beethoven, Mozart usw. Die Firma Breitkopf & Härtel hat Musikalien und Bücher für 7000 Rubel geliefert, die nach einem Vertrag alljährlich in Teilen ausgezahlt werden. Die Verleger in Moskau haben reiche Spenden dargebracht: P. Jürgenson Bücher musikalischen Inhalts, J. H. Zimmermann 300 Musikwerke, der Verlag M. Belaiew in Leipzig seine Ausgaben (im Betrag von 3000 Rubel). Außerdem sind Spenden eingelaufen: von der Witwe die reichhaltige Büchersammlung Ant. Arenskys, von Modest Tschaikowsky Bücher seines großen Bruders, von vielen Mitgliedern Bücher und Noten. Die Bibliothek des verstorbenen Professors Laroche (Musikschriftsteller) ist voll angekauft worden. Somit darf die Bibliothek im Andenken an Nicolai Rubinstein als eine einzig dastehende Institution in Rußland anerkannt werden, da die Bibliotheken in Petersburg und in Charkow bei weitem nicht so reiche, vollzählige Sammlungen von Büchern und Musikalien besitzen. Der Verein sucht die Bahnen zu gehen, die Nicolai Rubinstein einst in seiner Tätigkeit verfolgt hatte, die Musikkultur im Lande zu heben. Drei Sektionen wirken in diesem Sinne: 1. Sektion für theoretische Erwägungen, 2. Sektion für geschichtliche Forschungen, 3. Sektion für pädagogische Zwecke. Sitzungen und Versammlungen finden häufig statt. Der Präses des Vereins, *W. Bulytschew,* Gründer und Leiter der Symphonischen Kapelle zur Aufführung von Oratorien, Motetten, Kantaten, hat eine intensive Tätigkeit in der Verwaltung entwickelt; die Bibliothek nimmt eine geräumige Halle im Gebäude des Konservatoriums ein und zählt viel Besucher. *E. v. T.*

— *Wettsingen um den Kaiserpreis.* Aus Berlin wird uns geschrieben: Von der Kommission für den Wettbewerb um den vom Kaiser gestifteten Wanderpreis ist jetzt das Rundschreiben an die deutschen Männergesangvereine für das nächstjährige Wettsingen versandt worden. Die Kommission besteht aus Generalintendant der Königl. Schauspiele und der Hofmusik Grafen v. Hülsen-Häseler, Ministerialdirektor Dr. Schmidt, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Friedländer, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Kretzschmar, Direktor des Königl. Hof- und Domchors Prof. Rüdel, Direktor der Singakademie Prof. Georg Schumann, Prof. Ernst Eduard Taubert. Das Wettsingen findet im Sommer 1913 in Frankfurt a. M. statt. Alle deutschen Männergesangvereine, die sich mit einer Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern beteiligen können und wollen, werden zur Teilnahme an dem Wettstreit eingeladen und aufgefordert, sich bis spätestens zum 1. Okt. 1912 bei dem Vorsitzenden, Generalintendanten Grafen v. Hülsen-Haeseler, Berlin, Dorotheenstraße 3, anzumelden.

— *Preisausschreiben.* Der Bühnenverlag Ahn & Simrock, G. m. b. H., schreibt einen Preis aus im Betrage von 5000 Mark für die beste abendfüllende Operndichtung. Die Wahl des Stoffes bleibt den Preisbewerbern überlassen, doch sind Märchen- und Legendendichtungen sowie Textbücher der sogen. italienisch-veristischen Richtung ausgeschlossen.

* * *

Personalnachrichten.

— Dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Hofkapellmeister *Ferdinand Meister,* ist das Offizierkreuz des Schaumburg-Lippeschen Hausordens verliehen worden. — Frl. *Palma v. Pastory* hat anläßlich ihrer Mitwirkung bei einem Reger-Abend im Hofkonzert zu Arolsen vom Fürsten zu Waldeck-Pyrmont die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Kammersängerin *Schabbel-Zoder* von der Dresdner Hofoper ist der Anhaltische Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold mit der Krone verliehen worden.

— Man schreibt uns: Dem Königl. Musikdirektor *Fritz Lubrich* in *Sagan* (Schlesien) ist von dem Präsidenten der unter staatlicher Oberaufsicht stehenden Milton-Hochschule in Milton (Wisconsin) die Mitteilung zugegangen, daß die Fakultät und Administration beschlossen haben, ihm ehrenhalber den musikalischen Doktortitel (Dr. mus.) zu verleihen. Lubrich ist seit 1904 in Sagan als Seminarmusiklehrer. Seit 23 Jahren leitet er als Herausgeber die „Fliegenden Blätter des Schlesischen evangel. Kirchenmusikvereins" und „Die Orgel", Zentralblatt für Kirchenmusik. Er gab auch u. a. den „Bach-Choralist" heraus, wodurch er Bach in vielen Kreisen populär gemacht hat.

— *Engelbert Humperdinck* ist mit seiner Familie in der Villa Falconieri in Frascati eingetroffen, wo er in der von Kaiser Wilhelm für deutsche Künstler bestimmten Villa Erholung suchen will.

— *Ernest van Dyck* hat im Theâtre de la Monnaie in Brüssel als Lohengrin sein 25jähriges Sängerjubiläum unter großen Ovationen gefeiert.

— In *München* ist am 3. Mai Musikdirektor *Franz Joseph Schmid* gestorben. Seit 1871 war er Bundeschormeister des Bayrischen Sängerbundes, den er nach Kräften gefördert hat. 1873 dirigierte er beim II. Deutschen Sängerbundesfest in München einige Chöre und im Jahre 1882 war er einer der Dirigenten des Deutschen Sängerbundesfestes in Hamburg. In München wirkte er seit dem Jahre 1887 als Musiklehrer am Königl. Luitpold-Gymnasium und leitete nebenbei den Männergesangverein „Neu-Bavaria". Sein Tod wird in den bayrischen Sängerkreisen sehr bedauert. *L. R.*

— In *Agram* ist, wie uns von dort berichtet wird, der Musikprofessor und Organist an der Domkirche, *Ignaz Kolander,* gestorben. Der Verstorbene genoß den Ruf unseres ersten Organisten und Klavierlehrers. Er hat für die kroatische Kirchenmusik große Verdienste durch gediegene Ausgaben und Bearbeitungen des Kirchengesanges, insbesondere für die Agramer Domkirche. Dem weltlichen Liede schenkte er weniger Aufmerksamkeit, doch findet man auch seinen Namen unter den Komponisten solcher Lieder.

Besprechungen und Anzeigen

Neue volkstümliche Lieder.

Kollektion Yvette Guilbert: *36 Chansons anciennes arrangées par Ferrari.* Bd. I: Du moyen âge à la renaissance. II. Bergers et Musettes. III. Chansons de tous les temps. à 3 M. W. Schotts Söhne. In geschmackvollen, im Stil der früheren Zeiten gehaltenen Umschlägen. — Die berühmte Pariser Vortragskünstlerin, die auch in Deutschland ihre Triumphe gefeiert hat, veröffentlicht hier einen großen Teil ihrer Lieder. Es sind fast lauter altertümliche Texte, lustiger und trauriger Art, von Liebe und Naturgenuß handelnd, mit schlichten, innigen Melodien, in der mittleren Stimmlage gesetzt und von Ferrari mit passender, stilvoller, technisch ganz leichter Klavierbegleitung versehen. Wenn sie so vor uns liegen, erscheinen manche matt und anspruchslos; wenn aber eine große Sängerin mit Feinsinn und Temperament sich ihrer annimmt, so leuchten sie plötzlich in ihrer Kraft, ihrer Seelentiefe oder ihrem goldenen Humor auf. Interessant ist, daß wir Händels Thema der blacksmith-Variationen, das in unserer Kirche als Choral „Herz und Herz vereint" gesungen wird, hier in *Band I*, S. 8 und 9 mit dem Text „plus ne suis que j'ai été" entdecken. Händel hat das Lied also übernommen und popularisiert. Im *II. pastoralen Heft* stoßen wir auf manchen schalkhaften Text mit zierlicher Moll-Melodie. Dalcroze hat diesen entzückenden volkstümlichen Stil nach Wort und Ton in seinen romanischen Liedchen aufs gelungenste nachgeahmt. Das *III. Heft* ist sehr reichhaltig und bringt neben tändelnden Chansons gleich eingangs einige auch textlich bedeutende, alte, merkwürdige Lieder, sowie zwei Schöpfungen des Dichterphilosophen und Musikers J. J. Rousseau, auch eines mit Worten des berühmten Roués Choderlos de Laclos. Die Chansons würden in Deutschland gewiß noch mehr Verbreitung finden, wenn der deutsche Text beigefügt wäre.

R. Wustmann hat *30 Rokokolieder* herausgegeben. Breitkopf & Härtel. 3 M. Mit farbigem Umschlag, der eine Schäferszene darstellt. Laut Vorbemerkung stammen die Lieder dieser reichhaltigen Sammlung größtenteils aus Sperontes' „Singender Muse", einer ums Jahr 1750 beliebten Liederausgabe, einige sind von Ph. E. Bach und von Görner. Lauter leicht sing- und spielbare Scherz-, Liebes-, Schäfer- und Studentenlieder, vorwiegend im zierlichen, scherzhaften Stil. Doch begegnen wir auch meditierenden oder kraftvollen, an Händels Art gemahnenden, z. B. No. 3: „Untreue", No. 7: „Philosophia militans", No. 13: „Studentenlied". Als besondere Charakteristika dieser einfachen und melodiösen Rokokolieder haben wir gewisse schmachtende Vorhalte, verzierte und verschnörkelte Wendungen und Figurierungen, neben tändelnder Oberflächlichkeit Mozärtliche Innigkeit gefunden. Die Begleitungen von Wustmann sind ordentlich gesetzt, wenn auch nicht sorgfältig genug für ein bei Breitkopf & Härtel erscheinendes Werk. Intelligente Sänger vom Schlage eines Kothe oder eines Scholander werden mit den Gesängen auch im Konzertsaal gute Figur machen. Am besten aber passen die anmutigen Weisen ins deutsche Haus.

Lieder modernen Stils.

A. v. Othegraven, op. 27: *6 Gedichte von Greif.* à 1—1.50 M. (Leuckart.) Dieser bis jetzt hauptsächlich durch seine Männerchöre bekannt gewordene Tondichter zeigt sich in seinen Liedern als eine kraftvolle, gedankenreiche Persönlichkeit. Jedes der sechs Lieder eröffnet uns eine neue Seite an ihr. No. 1: *„Erscheinung im Walde"*, illustriert wie alle übrigen den Text aufs sorgfältigste; die Stimmung ist mit den verschiedenartigsten Mitteln, aber immer mit sicherer Hand wiedergegeben. Oft nimmt die Begleitung fast etwas Mosaikartiges an, jedoch nur selten. In No. 1 hören wir eine ganze Schar bekannter Vögel; wie gut ist die idyllische Stimmung und dann wieder das Grauen geschildert! No. 2: *„November"* (mittlere Stimme) ist ein groß geschautes Herbstbild von erdrückender Schwere und Feierlichkeit. No. 3: *„Trauernder Flieder"* ist weniger bedeutend und ganz einfach, von edlem Schmerz durchzogen; No. 4 *„Der glückliche Schäfer"* und No. 5: *„Schön Holderchen"* treffen den Märchenton mit den einfachsten Mitteln und sind von berückender Lieblichkeit, für den Konzertsaal vielleicht zu fein. Im „glücklichen Schäfer" haben wir nur eine ganz duftige musikalische Untermalung, so daß das Lied einen wehmütigen Anstrich (Moll!) bekommt, wozu der Text keinen Anlaß gibt. No. 6: *„Zuversicht"* ist ein kolossales Lied, voll Sturm und Drang, mit einer Melodie wie Fanfarenklänge, mit gewalttätigen harmonischen Fortschreitungen, mit trotzigen, terzenlosen Dreiklängen und einer donnernden Klavierbegleitung, dabei im Gebrauch der Mittel von vorbildlicher Noblesse. No. 2, 5 und 6 stelle ich kühnlich dem Schönsten an die Seite, das uns Strauß und Schillings auf dem Gebiet des Liedes geschenkt haben. An solchen Arbeiten sieht man so recht, wie ungeheuer reich die moderne Palette ist.

Scheinpflug, op. 14: *7 Lieder nach Gedichten von Falke,* für mittlere Stimme; einzeln à 1.20 M. (Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.) Etwas eigenwillige und nicht immer leicht zu erfassende musikalische Gedanken. Der Komponist malt zarte und idyllische Nacht- und Frühlingsbilder (wie No. 2: „Fromm" und No. 4: „Frühlingslied") ebenso sicher wie schwüle (No. 6: „Mittag") und leidenschaftliche (No. 7: „Neue Fahrt"). No. 1, 4 und 7 eignen sich zum Konzertvortrag. Die Begleitung ist interessant und oft in den Harmonien kühn, doch finden sich im einzelnen manche Härten, z. B. bei No. 1 am Anfang, in No. 6; in No. 4 ist der Schlußrückgang nach G dur schlecht.

Franz Dannehl, *op. 36: Auf Kypros, 3 Gedichte von M. Madeleine.* Verlag Eisoldt & Rohkrämer, Berlin. 1. „Glaubst du" (80 Pf.); 2. „Untreu" (2 M.); 3. „Wandergesell" (1 M.). Der Komponist zeigt ernstes Wollen und eine Kompositionsweise, die zwischen Volkstümlichem und allzu Kompliziertem die Mitte hält, erreicht aber die Tiefe und Leidenschaft der Dichterin nicht völlig. Immerhin sind No. 1 und 2 wirkungsvolle Lieder, während das dritte sich mehr intim darstellt.

Derselbe: *op. 41: Totes Glück, 4 Gedichte von Lenau.* Mit stimmungsvollem Titelblatt. Verlag Schmid, München (zusammen 2.50 M.). No. 1: „Frühling", gibt die wechselnde Stimmung des Gedichts gut wieder; No. 2: „Der Baum der Erinnerung" ist melodiös und edel empfunden; No. 3: „Lenz" ist dankbar und volkstümlich, aber nicht ganz originell; No. 4: „Nebel", einfach und herzlich.

Derselbe, *op. 44: Im Zeichen Saturns.* Mit künstlerischem Titelblatt. Gedichte von Verlaine. Verlag Eisoldt. 1. „Wehmütige Zwiesprache" (1.50 M.); 2. „Im Gefängnis (1 M.); 3. „Regen" (1.20 M.); 4. „Zwiespalt" (1 M.); 5. „Lied Kaspar Hausers" (1 M.). Die meist düsteren und melancholischen Gedichte sind im großen ganzen treffend illustriert, aber reflektierend und zu wenig packend. Das letzterwähnte Lied spricht uns mehr an als die andern durch kräftigen, volkstümlichen Ton.

Derselbe, *op. 46: 6 Lieder nach verschiedenen Dichterinnen* (Th. Lingen, A. Ritter u. a.). Verlag A. Schmid. 1. „Frühlingsstürme" (1.50); 2. „Das Ringlein"; 3. „Schlafe"; 4. „Rosen"; 5. „Die Irre"; 6. „Dämmerstunde". Als vortrefflich sind No. 1, 2, 4, 6 zu bezeichnen, sie enthalten viel Liebliches. Bei schwieriger zu bewältigenden Texten reicht die Kraft des Komponisten nicht zu bedeutender, überzeugender Gestaltung. An einigen Stellen zeigt sich eine Sorglosigkeit in der Stimmführung, Verdoppelung der Terz, Septime, des Leittons etc., die man heute häufig findet.

Derselbe, *op. 49: Ein Spätsommertraum, 7 Gedichte von Stefan Zweig.* Verlag Rahter. Zusammen 3 M., einzeln à 1 M. Die prächtige Sprache des Dichters hat hier auch den Komponisten zu höherem Schwung beflügelt und die Farben seiner musikalischen Palette bereichert. Die Begleitungen sind selbständig, harmonisch komplizierter und moderner als die früheren. Doch auch hier tauchen schlichte und leicht zu singende Gestaltungen auf, z. B. in den Nummern 5—7. Der im Konzertsaal bei uns noch unbekannte Autor verdient, daß sich die Sänger um die besten seiner von künstlerischem Ernst erfüllten Schöpfungen annehmen. Freilich wäre eine strengere Sichtung vor der Drucklegung der überreichen Liederzahl wünschenswert gewesen.

J. Sibelius, *op. 60: Zwei Lieder des Narren aus Shakespeares „Was ihr wollt".* 1. „Komm herbei, Tod"; 2. „Heisa, hopsa" (à 1 M.). Breitkopf & Härtel. Beide sehr volkstümlich gehalten und doch nicht ohne Eigenart. Das erste gibt den Text sehr stimmungsvoll wieder. Das zweite dürfte fast noch ausgelassener sein. — Auch mit Gitarrebegleitung zu haben.

H. Marschner: *Deutsches Kaiserlied, Gedicht von Christian Wächter.* Verlag Vieweg. 60 Pf. Man sucht immer nach einer Nationalhymne, hier bietet sich eine gute und leicht lernbare. *C. Kn.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 16 bringt ein Klavierstück „In einsamen Stunden" von *Heinrich Stiehl*, ein Lied aus vergangenen Tagen, das aber auch heute gern wieder mal vernommen werden wird. Ueber den fruchtbaren Komponisten und seine Werke handelt der Aufsatz von W. Niemann in diesem Hefte. Die nächsten Hefte sollen wieder den Gesang und die Violine berücksichtigen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 17. Mai, des nächsten Heftes am 6. Juni.

Dur und Moll

— *Talent und Fleiß.* Einen interessanten Brief hat der Pianist *Rosenthal* an den Kölner Kritiker K. Wolff geschrieben, der in einer Besprechung erklärt hatte, das phänomenale Können dieses Künstlers stelle einen Triumph des Uebens dar. Rosenthal schreibt: „Auch ich betrachte den Fleiß als notwendige Eigenschaft des Künstlers! Als notwendige, aber nicht als feinste. Und deswegen mußte es mich verletzen (das war wohl nicht die Absicht dieses Kritikers), mein ganzes Können, meine ganze Leistung aus dem Fleiße heraus erklärt zu sehen. Wäre Ihr Urteil richtig, so müßte ich später als meine Kollegen ins Konzertleben eingetreten sein. Denn die Wirkung des Fleißes ist im besten Falle eine sehr langsam eintretende. Der bloß fleißige Künstler gleicht einem eifrigen Fußgänger, der einen Kontinent durchqueren will. Andere Reisende fliegen im Schnellzug an ihm vorbei, und ihn verläßt der Mut. Gestatten Sie mir nun, Ihnen einige Daten anzuführen, die mit Ihrer Annahme in heftigem Widerspruch stehen. — Im Alter von 7 Jahren begann ich Klavier zu lernen. Nach einem Monate hatte ich das absolute Gehör in gleichem Grade wie heute, d. h. ich war imstande, 6- und 7stimmige Dissonanzen sofort zu benennen, ob sie nun auf dem Klavier oder im Orchester angeschlagen wurden. — Im Alter von zehn Jahren spielte ich in Lemberg mit Karl Mikuli das C dur-Rondo von Chopin für 2 Klaviere öffentlich. Mit dreizehn Jahren spielte ich Franz Liszt das c moll-Konzert von Chopin vor, dessen Ausspruch lautete: „In dem Jungen steckt ein ungewöhnlicher Künstler, der nicht stecken bleiben wird.“ (N. Fr. Presse und Fremdenblatt, Wien, 1. und 3. Nov. 1876.) Im selben Winter machte ich meine erste Kunstreise und wurde Hofpianist der Königin von Rumänien. Im Jahre 1878 konzertierte ich in Paris, wo mich der „Ménestrel“ als „Liszt en herbe“ bezeichnete und der Komponist Widor in der „Estafette“ schrieb: „Le grand art instrumental compte un représentant de plus.“ — Im Winter 1879 spielte ich in St. Petersburg, wo Lenz, der bekannte Beethoven-Schriftsteller, mich enthusiastisch besprach. Da ich zu gleicher Zeit Französisch und Englisch trieb und meine Gymnasialstudien nicht vernachlässigte (ich maturierte am Staatsgymnasium zu Wien im Jahre 1881), so können Sie mit Leichtigkeit ermessen, daß ich das meiste durch natürliche Anlage erreichte; denn wo hätte ich als zarter Knabe die Zeit und die Kraft zu

forcierten Studien hernehmen sollen? Jeder aufrichtige Pianist wird Ihnen übrigens bestätigen können, daß man pianistisch trotz allen Fleißes vor einer chinesischen Mauer steht, wenn die Flügel des Talents fehlen. Und wenn man sich dennoch Technik erwürbe, sie bliebe wirkungslos.“

— *Ein Urenkel Liszts als Flöten-Virtuose.* In einem Mozart-Vereins-Konzert in Dresden ist *Graf Gravina*, der zurzeit an der Technischen Hochschule die Ingenieurwissenschaften studiert, als Flötenvirtuose aufgetreten. Er spielte mit trefflichem Gelingen das C dur-Konzert von Friedrich dem Großen. Der junge Student ist der Sohn des italienischen Grafen Gravina, der mit Blandine v. Bülow, der Tochter der Frau Cosima, vermählt ist. Graf Gravina jun. hat schon wiederholt bei Aufführungen in der Hofoper im Orchester mitgewirkt. Er betreibt die Musik lediglich zum Vergnügen. Man sieht auch hier wieder, wie sich das Talent vererbt.

H. Pl.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

A. W. Ueber das Konzert in Ebersbach können wir in der Form leider nicht berichten. Wenn wir alle Konzerte, die, so gut sie sein mögen, nichts Außergewöhnliches oder Allgemein-Interessierendes bringen, verzeichnen wollten, dann würde sonst nicht mehr viel in einem Hefte unseres Blattes zu lesen sein. In besonderen Fällen nehmen wir gern kurze Notizen! Senden Sie sie uns ein; garantieren für die Aufnahme können wir im vornherein natürlich nicht.

Langjähriger Abonnent. Sie haben nicht unrecht darin, daß eine Hauptschwierigkeit für Reformen jeder Art auf dem Gebiete der Notenschrift in der Herausgabe der Werke liegt; das Internationale unserer eingeführten Notenschrift erhöht die Schwierigkeit noch. Aber deshalb soll man doch nicht die Flinte ins Korn werfen. Ist eine Idee wirklich praktisch, verspricht sie Nutzen zu bringen, dann kann sie sich doch mit der Zeit durchsetzen. Freilich, es gehört Optimismus dazu, daran zu glauben! Besten Dank.

L. K., Mähren. Ueber die Eintrittskarten zu den Bayreuther Festspielen etwas Sicheres zu erfahren, ist nicht leicht. Soviel uns bekannt ist, sind die Vorstellungen längst ausverkauft. Natürlich werden Billette aus irgend welchen Gründen auch wieder zurückgegeben. Wenden Sie sich an die Festspielleitung in Bayreuth selber. — Bitte teilen Sie uns erst mit, was für eine neue Erfindung ein Molograph ist; ein Spielapparat für Klaviere. Aber welcher Art?

P. D., Danzig-L. Briefmarke anbei! Bedauern, wir antworten nicht brieflich. Warum nicht: „Abonnementsausweis anbei!“?

H., B.-Halle. Wir können nicht Berichte darüber bringen, daß in S. Schuberts h moll-Symphonie einen sorgfältig ausgearbeiteten Orchestervortrag durch die Stadtkapelle fand etc. etc. Kurze Notizen von ein paar Zeilen genügen — in besonderen Fällen!



Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 2. Mai.)

Mahr 4. Ihre beiden Proben verdienen aufmunternde Worte. „Versteckt" bekundet eine kräftige Begabung, um die es schade wäre, wenn sie nicht durch fachliche Studien kultiviert würde.

K. O., L—st. Ein Tonpoet, der durch seine sinnigen Weisen angenehm unterhält. Die Faktur der Liedsätze (am Brunnen, an eine Eintagsfliege) zeichnet sich durch ein geübtes Können aus.

M. H—er, L. Ein verheißungsvolles opus 1! Zwölf treffliche Charakterstücke mit meist blühender Melodik. Die Erfindung fließt nicht immer frei; zu loben ist dagegen die sichere Beherrschung der Form. Klavierpädagogen wünschen Fingersatz.

J. B—ter, E. „Denk es, o Seele" hat einen nicht gewöhnlichen Chorsatz, der aber die Empfindungstiefe des Dichters nicht erreicht. Die Melodie kommt zu keiner freien Entfaltung.

Jos. L—er, A—na. Wegen unzulänglicher musiktheoretischer Kenntnisse bieten Sie ganz verfehlte Experimente; Beurteilung also auch der Orchestersätze ausgeschlossen.

Magdalena. Das freut uns, daß Ihnen schon die Sonne des Kontrapunkts scheint; so glücklich ist nicht jeder Seminarist. Ihr jugendliches Empfinden kommt angemessen zum Ausdruck. Zunächst müssen Sie etwas mehr selbständig werden. Beschäftigen Sie sich fleißig mit Schubert, der wäre der richtige Mann für Sie.

Y. Z., G. Die 3 Lieder ohne Worte reichen für dilettantische Ansprüche aus. Die Komponistin hat offenbar Talent, das aber noch mehr gefördert werden sollte. Ihre Gedanken sind anmutig, ein tieferes Interesse erregen sie nicht.

E. L—ke, Dr. Nur ein subtiles Empfinden vermag den Zauber der Mondnacht musikalisch zu ergründen. Ihr Versuch ist nicht übel. Sie wollten als Konkurrent etwas Besseres bieten und malen den bleichsüchtigen Gesellen wie er nun eben Ihnen gefällt. Dem Himmel sei Dank dafür, daß der Begriff des Erschöpfens nicht von der Quantität der Figuren und Klänge abhängt. Die Seele der Stormschen Muse ruht im ungesuchten Natürlichen, Einfachen. Darum wendet sich die von Ihnen bemängelte Auffassung an das schlichte volkstümliche Empfinden. Schlicht will dagegen Ihre andere Vertonung („Schließe mir die Augen beide") sein. Aber schon das äußere Profil des gezeichneten Linienbildes befriedigt nicht. Der Melodiker wird hier durch den Harmoniker gleichsam geknebelt.

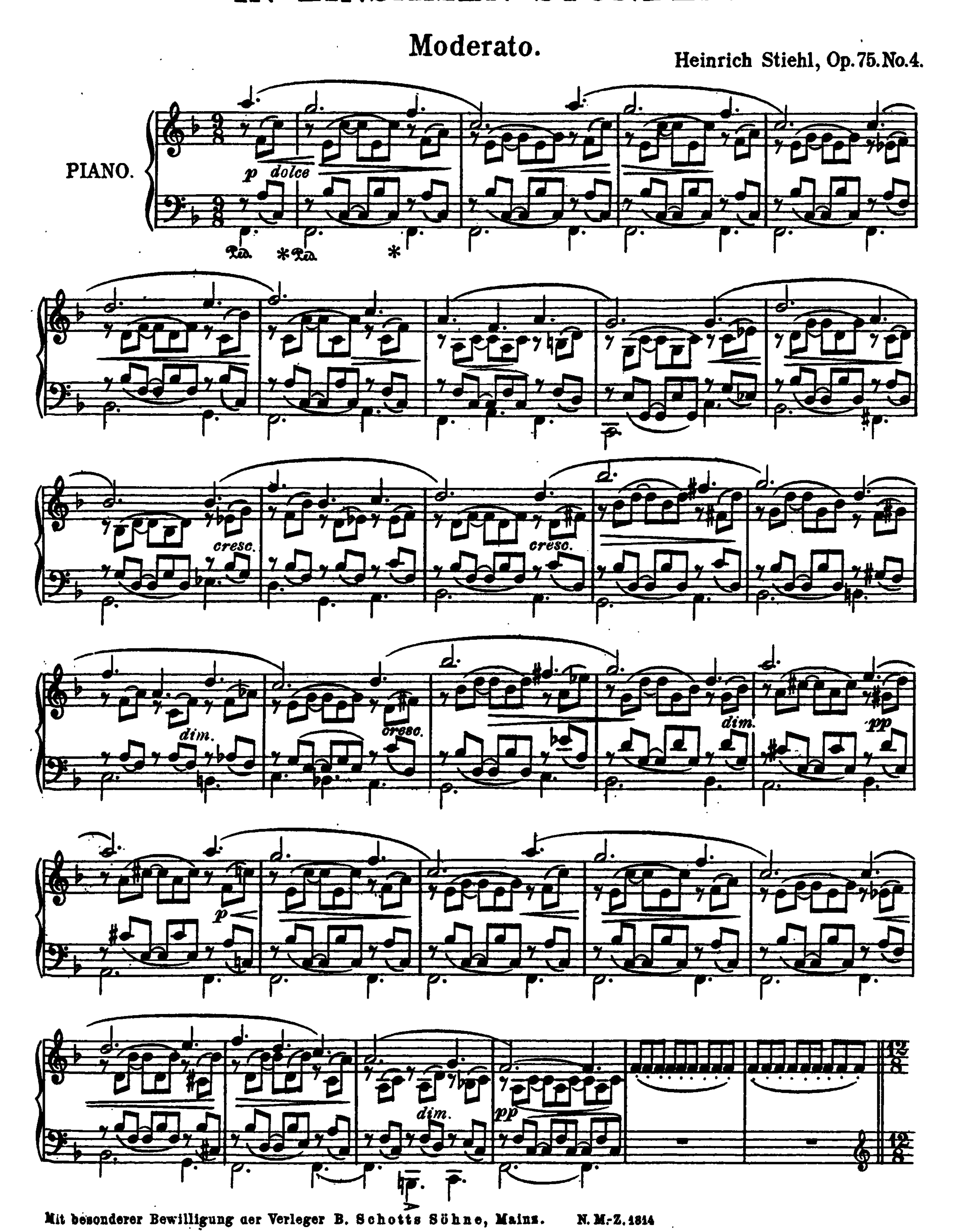
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

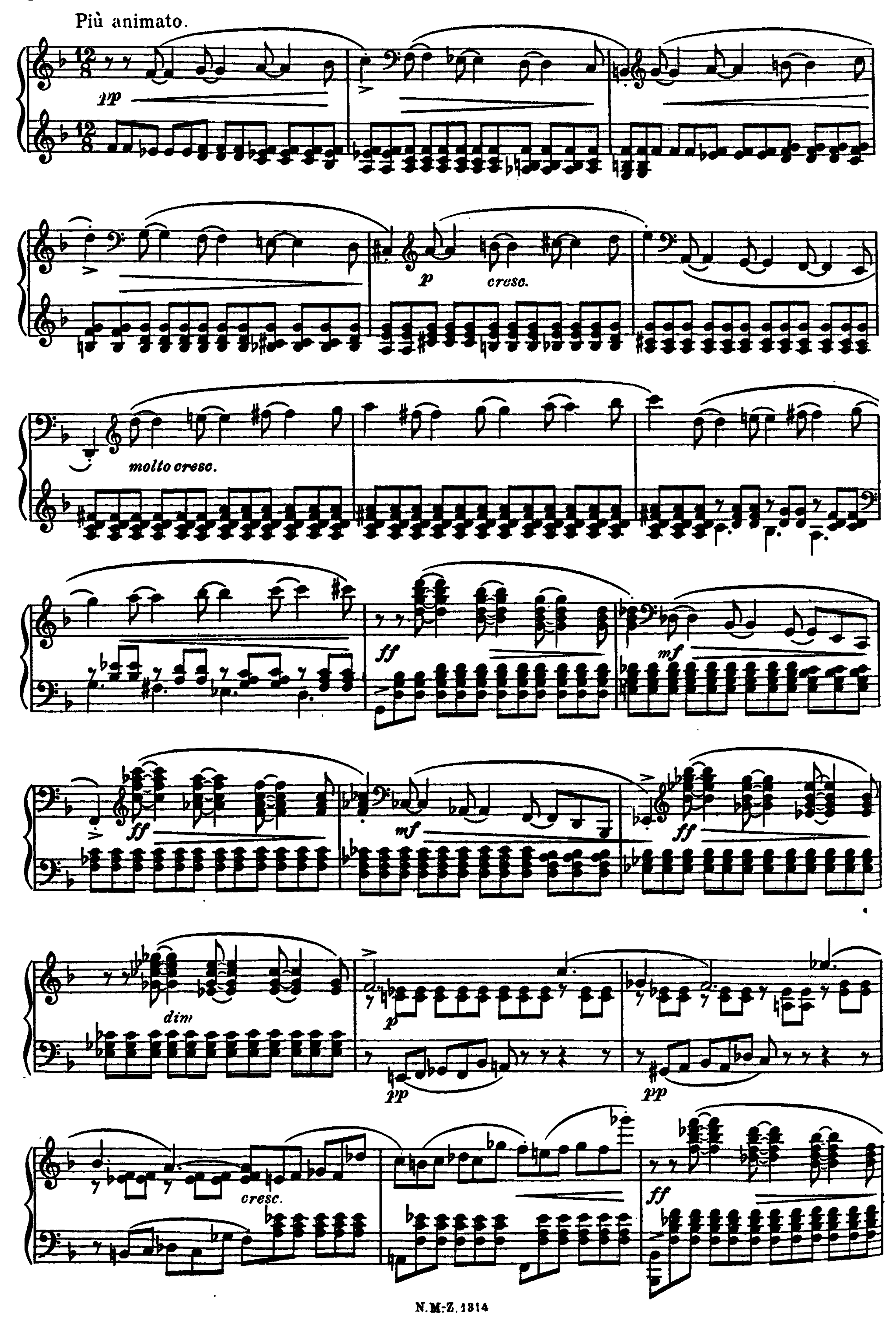
IN EINSAMEN STUNDEN.
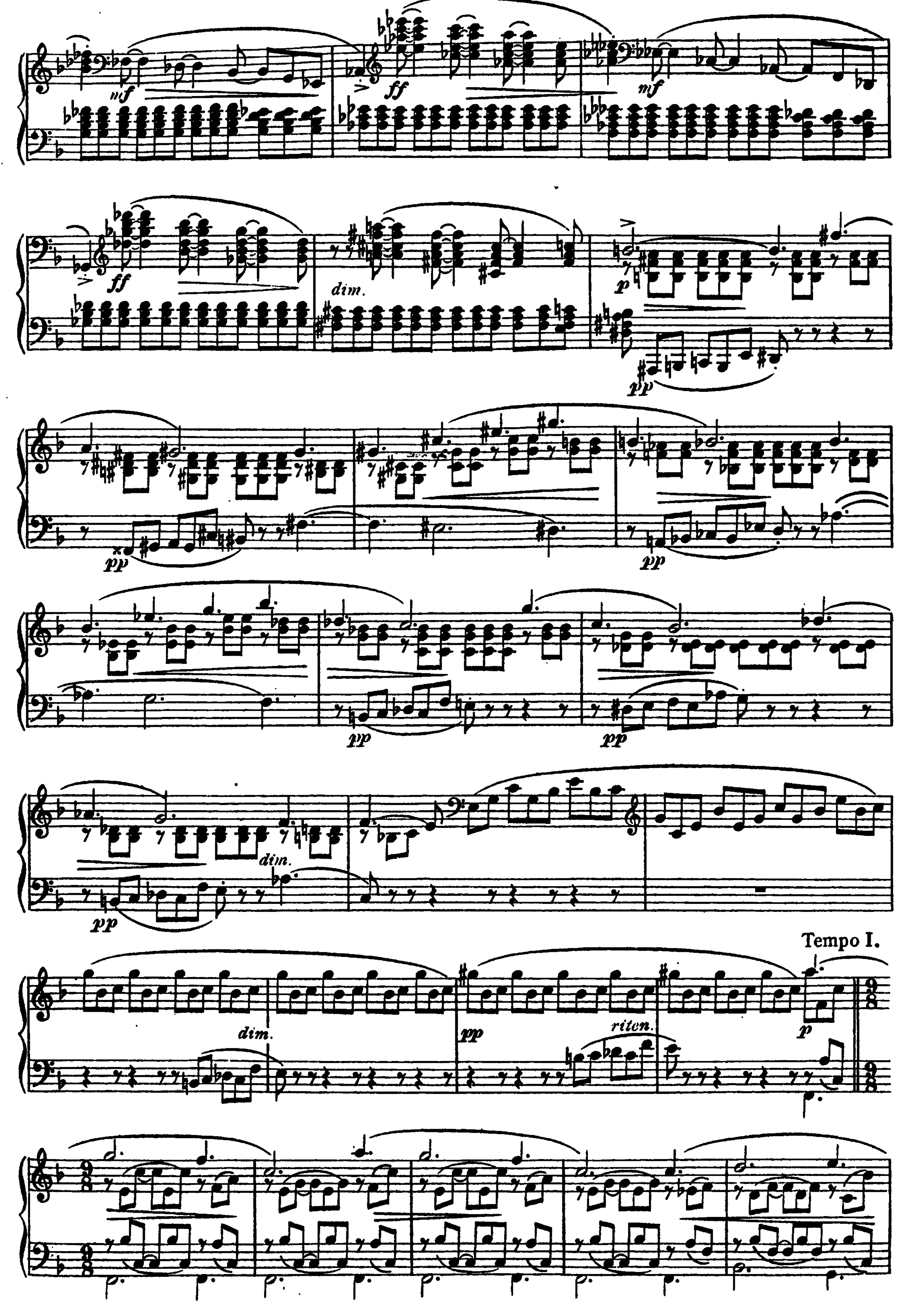
Moderato.
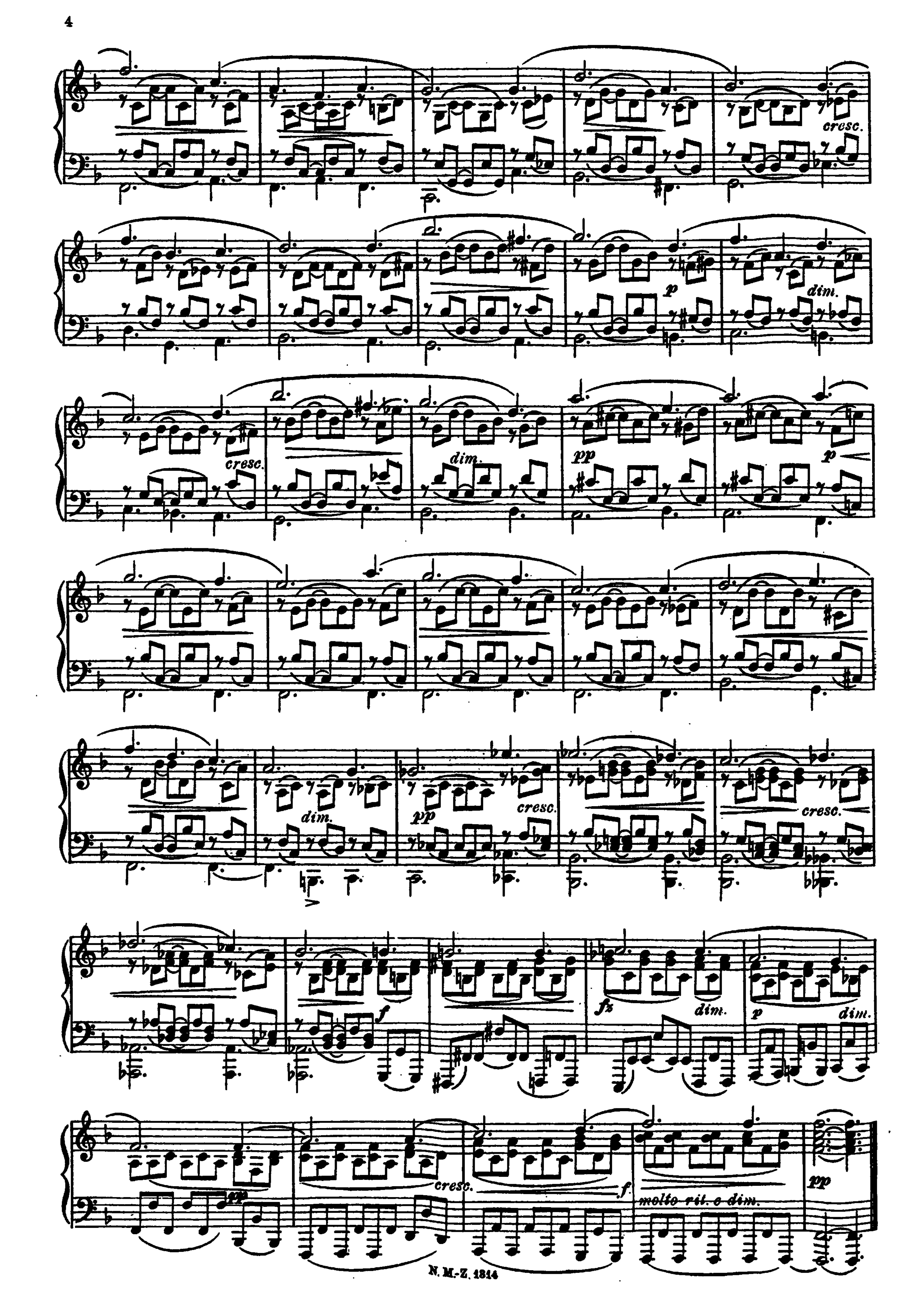
Heinrich Stiehl, Op. 75. No. 4.



Mit besonderer Bewilligung der Verleger B. Schotts Söhne, Mainz. N. M.-Z. 1814


Più animato.
pp
p
cresc.
molto cresc.
ff
mf
ff
mf
ff
dim
p
pp
pp
cresc.
ff


mf
ff
mf
ff
dim.
p
pp
pp
pp
pp
pp
dim.
pp
Tempo I.
dim.
pp
riten.
p

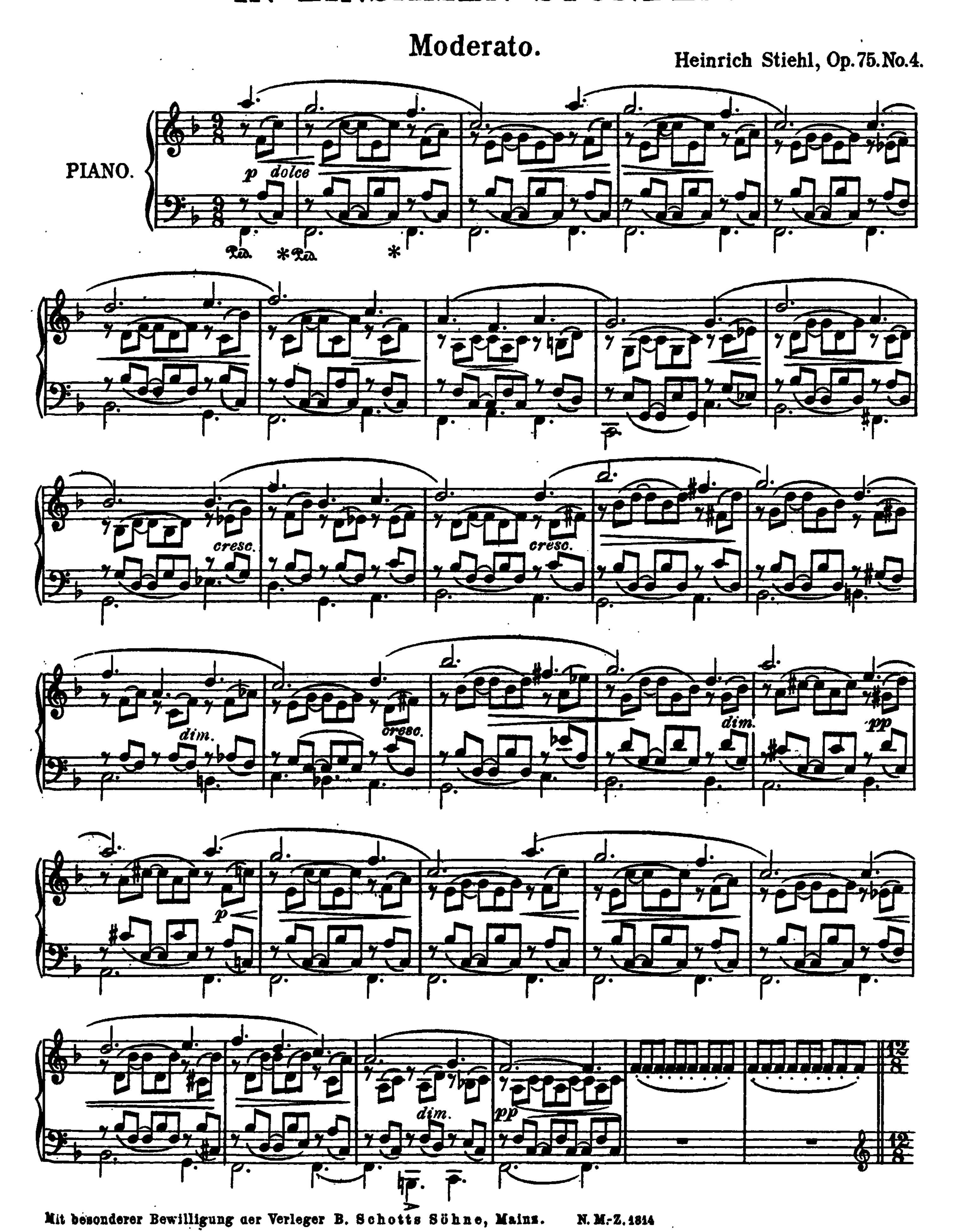

cresc.
p
dim.
cresc.
dim.
pp
p
dim.
pp
cresc.
cresc.
f
fz
dim.
p
dim.
cresc.
f
molto rit. e dim.
pp

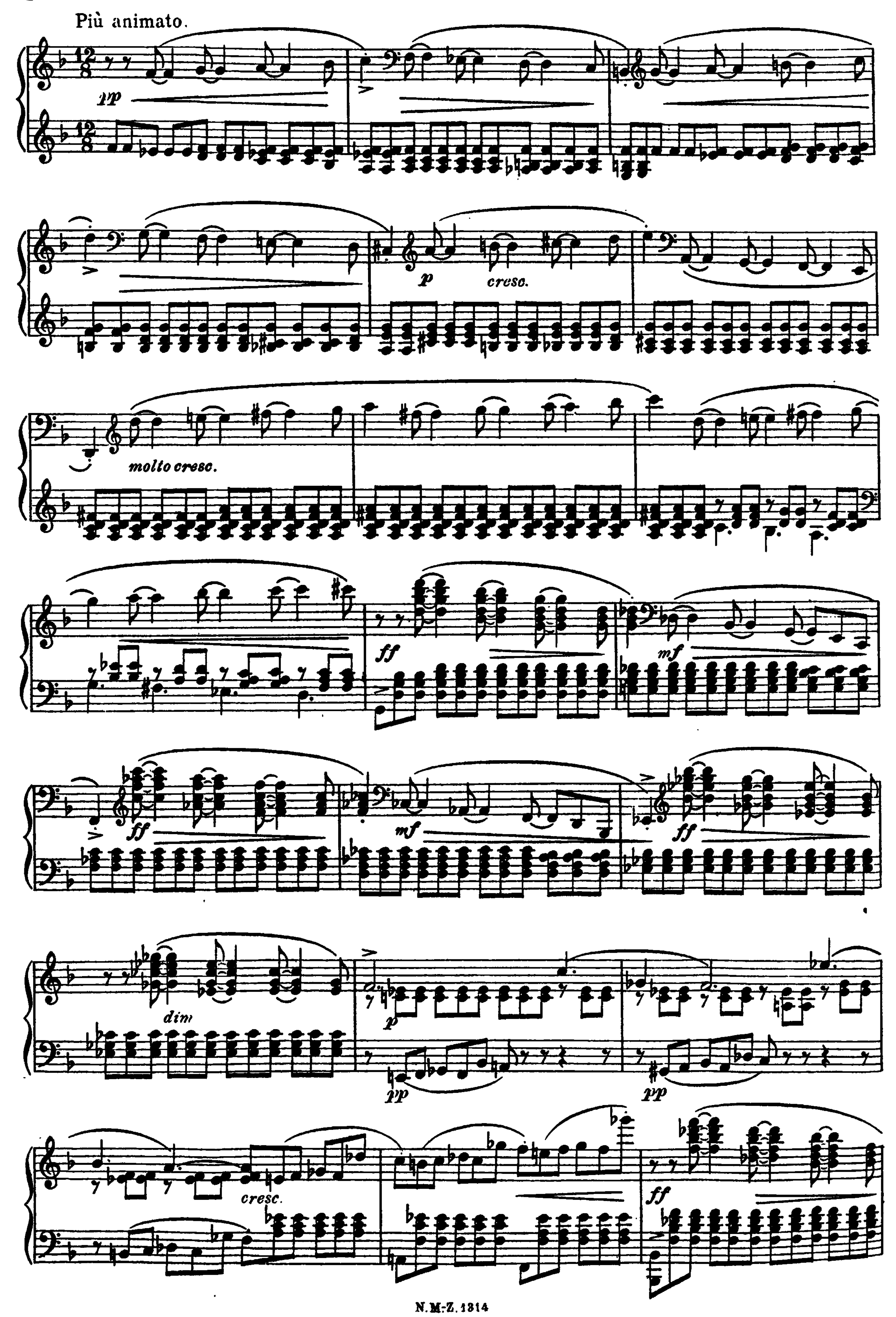
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
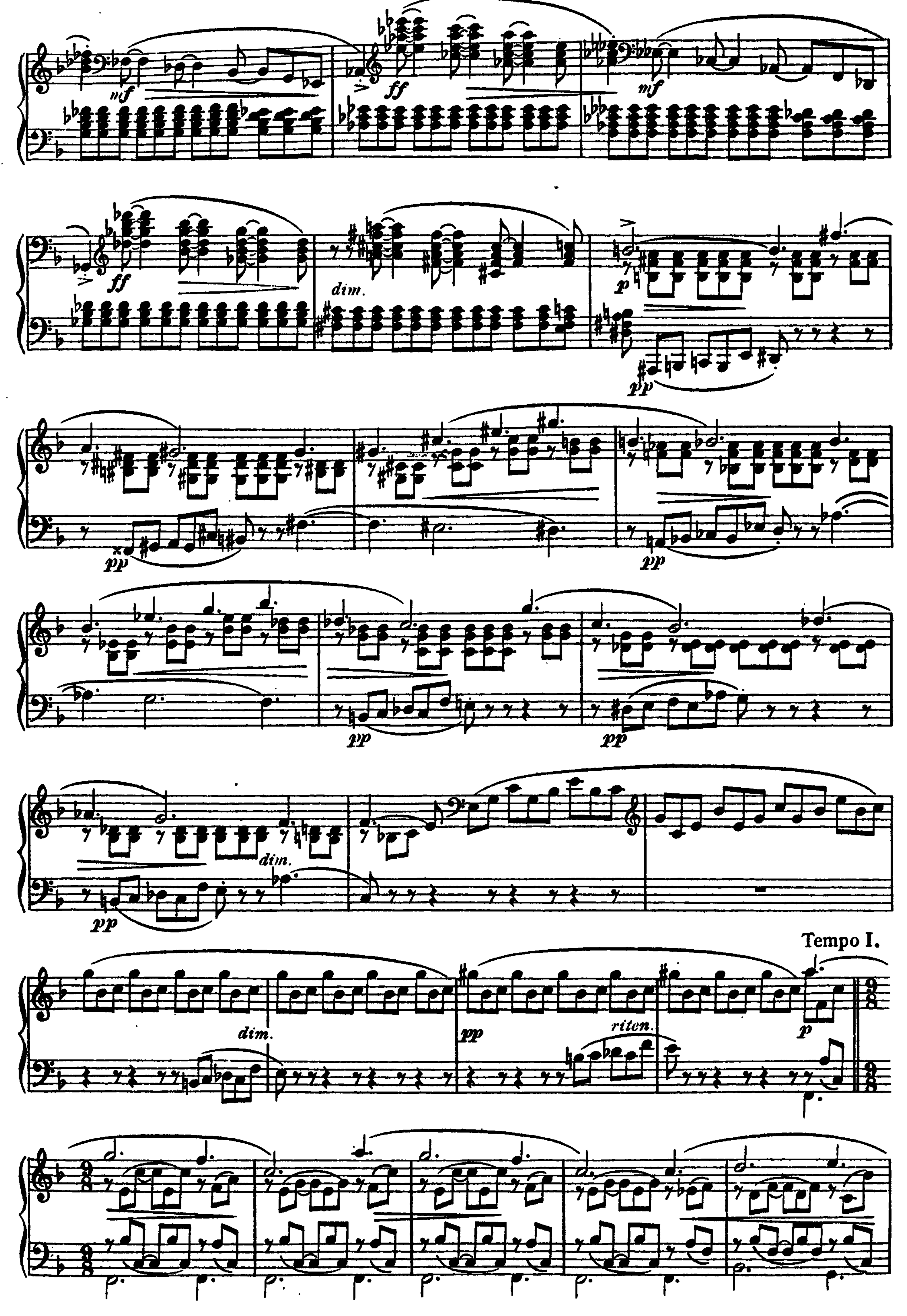
IN EINSAMEN STUNDEN.
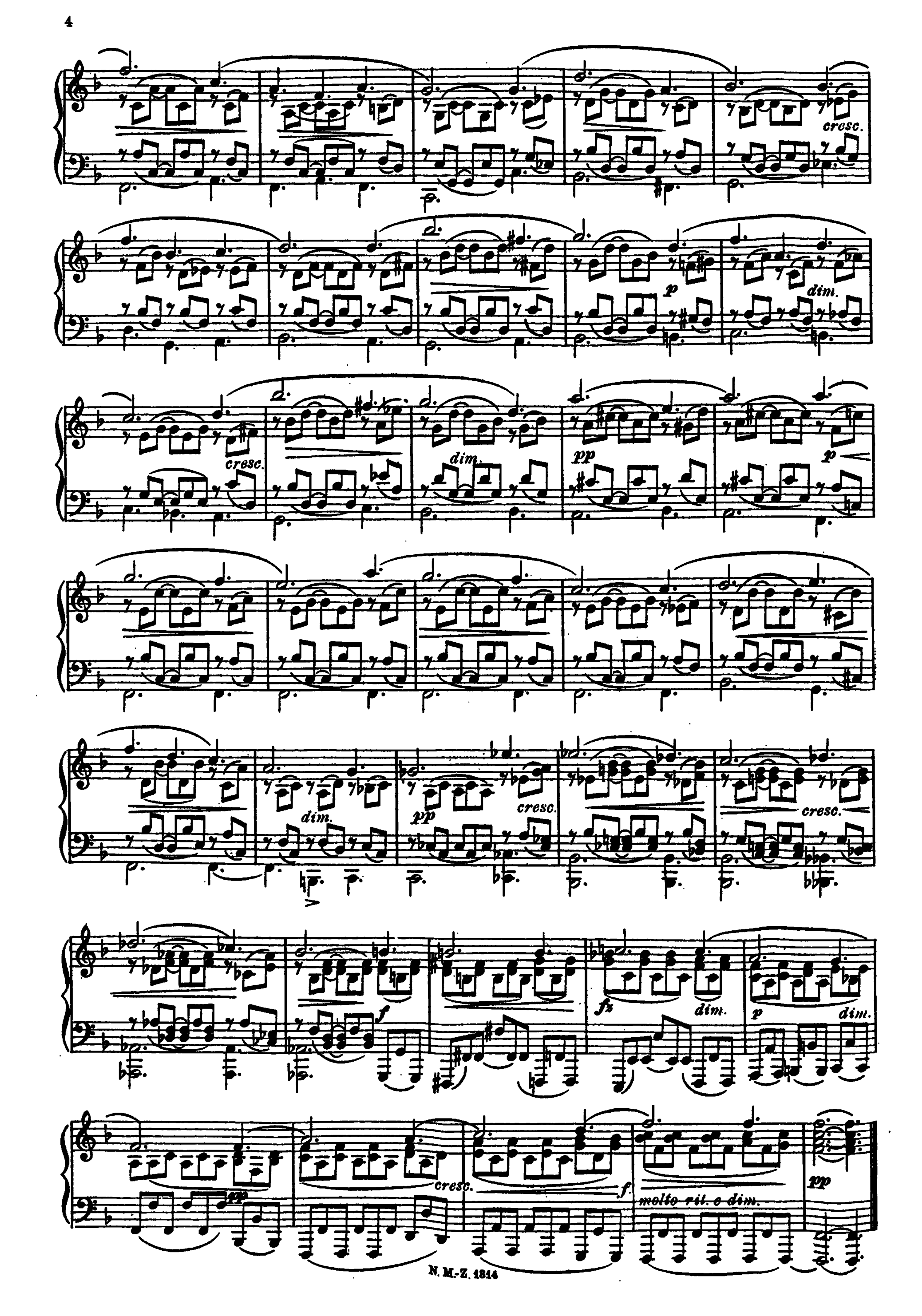
Moderato.

Heinrich Stiehl, Op. 75. No. 4.




Più animato.
pp
p
cresc.
molto cresc.
ff
mf
ff
mf
ff
dim
p
pp
pp
cresc.
ff


mf
ff
mf
ff
dim.
p
pp
pp
pp
pp
pp
dim.
pp
Tempo I.
dim.
pp
riten.
p


cresc.
p
dim.
cresc.
dim.
pp
p
dim.
pp
cresc.
cresc.
f
fz
dim.
p
dim.
cresc.
f
molto rit. e dim.
pp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 17

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

7. Die Praxis des Uebens.

WAEHREND es die Aufgabe einer wissenschaftlichen Betrachtung ist, die Einzelheiten eines Vorgangs ins hellste Licht des Bewußtseins zu rücken, während die geistige Durcharbeitung eines Kunstwerks in gleicher Weise die vollste Aufmerksamkeit erfordert, muß im Gegensatz dazu die Uebung darauf hinarbeiten, daß der Weg der Leistung dem Bewußtsein sich mehr und mehr entzieht, bis die Ausführung mechanisch erfolgen kann. Aus solchem Widerstreit der Anforderungen künstlerischer Durchdringung und technischer Bewältigung müssen eigenartige Schwierigkeiten hervorgehen, auf die die Praxis des Uebens in erster Linie Rücksicht zu nehmen haben wird.

Die gewöhnlich angewandte Methode des Uebens besteht sehr einfach darin, daß man ein Stück und bei den Anfängern ein möglichst kleines Stückchen eines Stückes so lange hintereinander wiederholen läßt, bis es geht. Dann geht man zum nächsten Stückchen und treibt es mit diesem grade so, oft genug, ohne sich weiter darum zu kümmern, was inzwischen aus dem ersten wird. Gewiß gibt es einsichtige Lehrer, die von diesem Schema mehr oder weniger abgehen, aber das angedeutete Prinzip gilt immerhin als Grundregel des Uebens.

Und doch kann es keine schlechtere Methode geben, um etwas zu erlernen, als die auf dem Prinzip der ununterbrochenen Wiederholung aufgebaute, und die Erfolge, die die begabteren Schüler dabei erzielen, sind keineswegs der Vorzüglichkeit der Methode zu danken, sondern sie beruhen gewiß eher auf den Abweichungen vom strengen Schema, die schließlich, gestattet oder nicht, jeder begabte Schüler in dem dunklen Gefühl, daß es so nicht geht, sich herausnehmen wird.

Es ist durch immer wieder erneute Experimente unzweifelhaft festgestellt, daß der Uebungswert von Wiederholungen, die ohne Unterbrechung vorgenommen werden, andauernd abnimmt und bei zu langer Dauer schließlich so weit heruntergehen kann, daß er in die Nähe von Null gerät. Die wesentlichste Ursache dafür ist selbstverständlich die Ermüdung, die auf unserem Gebiete ihre ganz besondere Erscheinungsweise hat, indem sie oft die Arbeit noch rein mechanisch fortzusetzen gestattet, wenn die geistige Spannkraft bereits längst so erschöpft ist, daß ein Nutzen für die Erfassung des Gespielten nicht mehr möglich ist.

So durchsichtig sind aber die Verhältnisse keineswegs, daß man eine einfache Kurve der Ermüdung aus solchen Wiederholungsversuchen ableiten könnte. Vielmehr hängt die geistige Leistung und der Gewinn aus der Arbeit von einer ganzen Reihe von Momenten ab, die sich in schwer entwirrbarer Weise durchkreuzen. Für unsere Betrachtung genügt es, wenn wir nur die wichtigsten Momente herausheben und da ist in erster Linie die Aufmerksamkeit entscheidend.

Die Frage, ob das Fortspielen bei abgelenkter Aufmerksamkeit einen Uebungswert hat, kann nach den auf andern Gebieten vorliegenden Erfahrungen für unseren Gegenstand nicht gelöst werden. So viel aber ist selbstverständlich, daß das mechanische Fortspielen höchstens der sogen. Fingerfertigkeit einigermaßen dienen kann, und daß bei jedem anderen Stoff als reinen Uebungswerken ein solches Spiel sogar von Nachteil sein kann, indem es gedankenloses Abklappern zur Gewohnheit macht und fehlerhafte Auffassungen mechanisiert.

Die Aufmerksamkeit wird von allen Lehrern ohne Ausnahme gewaltig überschätzt. Was sie selbst an Konzentrationskraft in Jahren erworben haben, das trauen sie Halberwachsenen zu, und am wenigsten wissen sie von den persönlichen Verschiedenheiten der Aufmerksamkeit, die zu den tiefgreifendsten Bausteinen des Charakters und der Persönlichkeit gehören. Der Arbeitstypus ist ebenso verschieden von Person zu Person wie die Auffassungsweise oder die Gefühlsreaktion. Es gibt Schüler und vielleicht auch Meister, die jedes Stück beim zweiten Male schlechter spielen als beim ersten. Ein anderer dagegen muß sich erst hineinspielen und gibt erst nach einigen Wiederholungen, was wirklich in ihm steckt.

Es gibt Menschen, die sich schwer in die Aufgaben hineinfinden, die ihnen gestellt sind, die sich jedesmal erst hineinarbeiten müssen, die aber dann durch hervorragende Konzentration und große Ausdauer für die Schwerfälligkeit entschädigen, und andere sind im Gegensatz dazu sofort angepaßt, ergreifen die Aufgabe mit allen ihren Kräften, aber büßen für ihre geistige Beweglichkeit mit einer Ablenkbarkeit, die ihnen nicht gestattet, ihre Kräfte längere Zeit ohne Abwechslung einer Sache zu widmen. Zwischen den beiden Gegensätzen sind wohl alle Uebergänge denkbar und vielleicht vorhanden, aber fast jeder Mensch neigt mehr oder weniger nach der einen oder andern Seite.

Der Aufmerksamkeitstypus bedingt selbstverständlich Verschiedenheiten der Arbeitsweise und verlangt seine

Berücksichtigung bei der Anordnung und Einteilung der Uebungen. Alle leichter ablenkbaren Schüler werden dem Lehrer als die weniger bildsamen, als die eigensinnigen, als die uninteressierten erscheinen, und die so begabten Menschen werden bei unseren Unterrichtsmethoden ganz allgemein schlechter fahren. Für sie passen eben die anerkannten und als allein zum Ziel führend angesehenen Uebungsmethoden nicht. Sie müssen, da sie ihre Kräfte sofort voll einsetzen, unbedingt früher erlahmen, ihr beweglicherer Geist verlangt nach Abwechslung, wenn ihre Aufmerksamkeit nicht versagen soll, und beharrt der Lehrer auf seinem Standpunkt, daß erst eines ganz erobert sein muß, bevor etwas Neues angegriffen wird, so verliert der Schüler das Vertrauen in seine Kraft und damit das Interesse an der Sache, wenn er sich nicht eben heimlich anders zu helfen weiß.

Aber die herrschende Einpaukmethode ist nicht nur hier zu verwerfen, sie ist zum mindesten in ihrer Uebertreibung auch für den schwerfälligeren Arbeitstypus nicht zu empfehlen. Lernt man denn sonst eine Fertigkeit ganz gleich welcher Art in dieser Weise? Lernt vielleicht das Kind erst ein Wort richtig sprechen, um sich dann an das nächste zu machen? Alle Gedächtnisarbeit beruht auf immer feinerer Differenzierung der Inhalte, und es muß ein mannigfaltiger Stoff geboten werden, um innerhalb des ganzen Gebietes, das beherrscht werden soll, die Vergleichung und Unterscheidung zu gestatten, auf der schließlich alle feinere Ausbildung unserer Fähigkeiten beruht.

Wer die unweigerlich eintretende Mechanisierung berücksichtigt, muß die Verkehrtheit einer Methode einsehen, die gar nicht anders gestaltet werden könnte, wenn es eigens darauf abgesehen wäre, einzelnes Material zu mechanisieren, anstatt eine Technik zu erwerben. Ist aber erst einmal mechanisiert, so ist die Verbesserung der Leistung gewaltig erschwert, und wenn immer wieder dieselben Fehler gemacht werden, so ist häufiger die Unterrichtsmethode schuld, als der Eigensinn oder die Unaufmerksamkeit der Schüler. Die Herren Klavierpädagogen verlangen von dem Schüler stets eine lückenlose Leistung. Wegen eines Hakens muß das Opfer dieser Virtuosenpädagogik, wie man die Methode wohl nennen kann, da sie ihr Ziel dem Virtuosentum angepaßt hat, gewöhnlich das ganze Stück noch einmal wiederholen. Der gewöhnlichste Erfolg dabei wird wohl der sein, daß an derselben Stelle genau derselbe Fehler gemacht wird, oft genug wird sogar zum Entsetzen des Lehrers die ganze Stelle jetzt erst recht in Unordnung geraten. Durch die Aengstlichkeit allein muß ja die Leistung an der gefährlichen Stelle in die Brüche gehen.

Aber Wunder über Wunder! Wenn der junge Spieler, der wirklich etwas Technik erworben hat, dasselbe Stück, ohne es inzwischen angesehen zu haben, vierzehn Tage später vorspielt, kommt die Leistung mit einem Male lückenlos zum Vorschein. Das ganze Stück geht mit einem Male viel besser, und der große Pädagoge freut sich, daß der Junge doch inzwischen nachgeholt und fleißig geübt hat, was ihm in Wirklichkeit nicht eingefallen ist.

Nun wird der Leser kopfschüttelnd sagen, was mir einmal bei einer Auseinandersetzung über die beste Uebungsmethode entgegengehalten wurde, daß danach das Lernen nicht vom Ueben, sondern vom Nichtüben komme. Mein sehr geehrter Leser, mißverstehe doch nicht absichtlich, um deine Vorurteile nicht aufgeben zu müssen! Selbstverständlich lernt man nur durch Ueben und nur durch fleißiges Ueben, und man lernt auch eine bestimmte Sache nur, wenn man sie ausreichend übt. Darüber ist kein Streit möglich, daß wenn man eine Sonate spielen lernen will, man sie recht oft wiederholen muß. Aber die Wiederholungen müssen durchaus in zweckmäßigerer Weise verteilt werden, um ihren Uebungswert auszunutzen.

Unzählige Experimente sind in den letzten zwanzig Jahren darüber angestellt, welche Methode des Lernens die beste ist. Aus ihnen allen geht unzweifelhaft hervor, daß der Wert der Wiederholungen ein über alles Erwarten größerer ist, wenn sie auf eine Reihe von Tagen verteilt werden, als wenn sie hintereinander stattfinden. Die Wiederholung des Lernstoffes am Morgen vor der Schule oder in der Pause, auf die die Schüler so brennen, ist sicherlich nicht bloß wegen ihrer Nähe vor der Prüfung die erfolgreichste, sondern sie hat ihren besonderen Uebungswert wegen der Zwischenzeit.

Wer eine ausgesprochen ablenkbare Aufmerksamkeit besitzt, der kann mit Erfolg nur eine einzige Wiederholung auf einmal vornehmen und sieht sich gezwungen, die Wiederholungen auf eine längere Zeit zu verteilen. Er spielt das zweite Mal immer schlechter als das erste Mal und hat von der Fortsetzung der Arbeit keinen Nutzen. Wer schwerfälliger ist, der soll im Gegensatz dazu eine Anzahl Wiederholungen hintereinander legen. Aber er lasse sich nicht durch seine Ausdauer verführen, zu weit zu gehen, um der Mechanisierung vorzubeugen. Auch bei ihm werden die Wiederholungen, wenn auch langsamer, wertloser, und auch für ihn ist es besser, wenn er zwanzig Wiederholungen, die er auf ein Stück verwenden will, an sieben Tagen vornimmt und dazwischen eine größere Pause einschiebt, als wenn er sie kurz hintereinander macht. Der Künstler aber verteile die zwanzig Wiederholungen lieber über sechzig Tage.

Nur durch Vergleichen kann man etwas Brauchbares lernen. Ein mannigfaltiges Material, das gleichzeitig zum Studium geboten wird, das regt die Vergleichung an, das differenziert sich von selbst im Geiste, und vor allem bleibt die Aufmerksamkeit frisch und der Standpunkt dem Material gegenüber stets ein freier. Zu frühe Mechanisierung kann nur auf dem Wege vermieden werden, daß der Uebungsstoff möglichst vermannigfaltigt wird. So gelangt man allein zu einer Mechanisierung der Technik, die erstrebt werden muß, und geht der Gefahr der Mechanisierung von wertlosem Material aus dem Wege.

Der Uebungsfortschritt kann bei einer Verteilung der Wiederholungen, die nur auf den Erwerb der Technik als Grundlage für die Beherrschung des Einzelnen gestellt ist, niemals in Wirklichkeit ein langsamerer sein. Es werden nur die Scheinerfolge ausbleiben, die den Schüler am Fortkommen eher hindern als fördern. Ganz anders kommt der Uebungsfortschritt zur Erscheinung, zur großen Freude des Lernenden werden Schwierigkeiten, die zuerst gar nicht weichen wollten, ohne Mühe überwunden, wenn nur der Zeitpunkt geduldig abgewartet wird, der die Technik so weit reifen läßt, daß ihre Ueberwindung von selbst geschieht. Rein technische Schwierigkeiten werden durch Abquälen oft immer größer. Der glückliche Griff, der sie überwindet, muß sich von selbst einstellen, das Hindernis muß gelegentlich einmal genommen werden, dann hat man die Sache heraus und läßt sich nicht wieder verblüffen; wenn Aehnliches verlangt wird.

Es muß probiert werden und es muß einmal mit gutem Erfolg probiert werden. Dazu aber sind die Chancen recht gering, wenn man sich starrköpfig vorsetzt, nicht abzustehen, bis man so weit ist. Ausdauer ist gewiß eine lobenswerte Eigenschaft, aber es ist ebensogut Ausdauer, wenn man immer wieder an eine Aufgabe herantritt, jedesmal mit frischem Mut und mit freierem Blick, als wenn man sich stumpfsinnig darauf versteift, etwas an einem Tage zu lernen. Für technische Schwierigkeiten bedarf es günstiger Konstellationen, für die aber ist keine Gelegenheit, wenn nicht die Zeit gelassen wird, sie herbeizuführen.

Es ist eine allgemein bekannte Erfahrung, daß Leistungen des Geistes durch eingeschobene Zwischenpausen häufig ganz auffällig besser werden. Die wissenschaftlichen Untersuchungen haben die Erfahrung zum Erstaunen der Untersucher vielfach bestätigt. Die Frische der Aufmerksamkeit und das Fehlen der Ermüdung erklären die oft über Erwarten großen Unterschiede nicht ausreichend, man muß tatsächlich annehmen, daß in den Zwischen-

zeiten eine Weiterverarbeitung und Klärung der Aufgaben stattfindet. Ein besseres Ueberschauen des Ganzen wird aber selbstverständlich nur bei ausreichenden Pausen gewonnen, während die einzelnen Uebungen die Aufmerksamkeit mehr auf die Einzelheiten hindrängen. Ueber dem Stoff kann man überhaupt erst nach längerer Bekanntschaft mit einem Werke stehen, und auch der Meister wird deswegen gut tun, seine Uebungen auf eine Reihe von Monaten zu verteilen, um nicht ins Kleinliche zu verfallen.

Ganz allgemein trifft man eine durchaus nicht gerechtfertigte Furcht vor den Wirkungen des Vergessens, wenn man ähnliche Grundsätze für irgendwelchen Lernstoff aufstellt. Unsere Volksschullehrer, die wirklich etwas von Pädagogik wissen, haben sich von solcher Ueberschätzung des Vergessens frei gemacht. Unsere Fertigkeiten sind unser bestfundierter Besitz, von dem geht durch Vergessen gar nichts wieder verloren. Noch kein Mensch hat das Schwimmen verlernt, sondern wenn er nach zehnjähriger Pause wieder ins Wasser kommt, schwimmt er fast so gut wie früher oder bringt die Leistung doch schnell wieder auf die alte Höhe, wenn es seine Kräfte noch zulassen. Ein einzelner Gedächtnisinhalt, also ein bestimmtes Musikstück, das dem Gedächtnis eingeprägt ist, das muß dem Vergessen freilich allmählich zum Opfer fallen. Der erklommene Stand der Technik aber ist ein für allemal erworben, und die Ueberschätzung des Vergessens kann ihren Grund nur in der herrschenden schlechten Unterrichtsmethode haben, bei der viele Schüler auf das Auswendigspielen dressiert werden, ohne dazu zu gelangen, die unverlierbare Technik sich anzueignen. Der Weg aber, um wirklich die Technik zu erwerben, kann nur in der Abwechslung mit dem Uebungsstoff bestehen. Eines lernt sich am andern, wenn der Unterricht wirklich fruchtbar gestaltet wird. Dabei bedarf aber die persönliche Veranlagung sorgfältiger Berücksichtigung. Das „Eines schickt sich nicht für alle", gilt hier wie nur irgendwo. Wenn die Lehrer in ihrer Jugend unnütz gequält worden sind, so ist es damit noch nicht entschuldigt, wenn sie sich dafür an ihren Schülern rächen, die auch als Personen in die Welt gekommen sind. Weil es sich so verhält, kann es aber keine allgemein gültige Methode des Uebens für jedermann geben. Gewiß muß der Einzelne sich fügen lernen und man kann einen Schüler nicht einfach tun lassen, was ihm beliebt, aber man muß zusehen, was für jeden das Richtige ist

Zur Musikübung gehört in jedem Falle sehr viel Zeit. Deswegen aber gerade ist es nicht zu übereilen, zu einzelnen tadellosen Leistungen zu gelangen. Es kann wohl einen ehrgeizigen Schüler anregen, einmal zu einer besonderen Gelegenheit etwas so vollendet herauszubringen, als es für seine Technik gerade erreichbar ist. In solchem Falle wird aber auch die Aufmerksamkeit nicht erlahmen, und zu bedenken bleibt trotzdem, daß bei einer mit so viel Zeitvergeudung erkauften Leistung schließlich herzlich wenig für das Fortkommen des Schülers gewonnen ist. Tadellos darf er eigentlich nur etwas spielen, worüber er mit seiner Technik bereits hinaus ist. Was er vor einem Jahre zum ersten Male gespielt hat, das darf er heute vielleicht schon beherrschen, was er in wenigen Stunden glatt herunterspielen gelernt hat, das ist eine forcierte Leistung ohne inneren Wert. Auch der Künstler sollte ein Werk, das er nicht schon mindestens ein Jahr kennt, nicht öffentlich spielen. Denn auch er braucht Zeit, um den Stoff zu verarbeiten.

Uebung ist nicht eine Sache stumpfsinnigen Aushaltens, sondern bedarf der zähen Ausdauer, die immer wieder angreift und sich durch Mißerfolge nicht abschrecken läßt. Die Praxis des Uebens muß darauf hinarbeiten, die Ausdauer auszunutzen oder anzuregen, wo sie fehlt. Auf schnelle Erfolge wird unendlich viel Zeit vergeudet, und die anscheinend Geduldigsten dürften sich manchmal als die am wenigsten Ausdauernden erweisen, wenn es gilt, mit Zähigkeit an der Vervollkommnung der Technik zu arbeiten, ohne daß man jeden Tag seinen Erfolg verbuchen und sich gutschreiben kann. Jeder Lehrer neigt ohne Erbarmen dazu, allmählich zu erstarren, und daß jeder Mensch eine Persönlichkeit ist, das ist zwar anerkannt, aber heute immer noch nur geduldet. Wie weit damit recht geschieht, das würde auf die Grundfragen der Pädagogik führen, und des Für und Wider wäre kein Ende. Aber der Stand der Sache vor den Musiklehrern ist heute doch so, daß hier nur die eine Seite hervorzukehren gewiß berechtigt war

---

Das Pathos bei Chopin.

Von ELSE REDENBACHER.

WIR haben in Chopin eine der eigentümlichsten künstlerischen Erscheinungen vor uns. Eine seltene Mischung von Leidenschaft und Beherrschung, ein Hingegebensein an Stimmungen und Affekte und doch dabei eine künstlerische Zucht, eine Gewalt über den Ausdruck; ein Zusammenklingen von Heftigkeit und Abgeklärtheit, das nicht nur an sich erstaunlich, sondern auch als Einzelerscheinung in der Musikgeschichte auffallend ist.

Chopin ist der einzige schaffende Künstler, der bei einem so großen Genie auf die Aussprache seiner Persönlichkeit und seines Phantasiereichtums in großen Formen verzichtete, und zwar zu einer Zeit, wo die Beschränkung durchaus nicht allgemein als ein Zeichen von Meisterschaft geltend war. Darin ist Chopin selbst nicht von seinen Freunden verstanden worden, daß er, der über eine so interessante, sprudelnde Phantasie, über eine so glänzende musikalische Bildung, über eine so unerschöpfliche Fülle von Gedanken, und die Möglichkeiten musikalischer Aussprache verfügte, keine Oper, keine Symphonie geschaffen.

„Laissez-moi ne faire que de la musique de piano; pour faire des opéras je ne suis pas assez savant" — soll er einmal auf einen Vorwurf geantwortet haben. Er besaß das souveräne Machtgefühl der großen Form gegenüber nicht, und die Art der ironischen Abwehr: „je ne suis pas assez savant" ist sehr bezeichnend für Chopin.

Er besaß nicht die Anlage, nicht das Pathos für den großen Raum. Das war seiner Natur so entgegengesetzt wie öffentliches Auftreten vor einer großen Menge. Es ist nicht mangelnder Mut, Mangel an Kraftgefühl und Unbefangenheit — es ist unbefangene Erkenntnis des persönlichen Vermögens. Chopin war als Mensch und Künstler eine exklusive, aristokratische Natur, und das Leben seiner Seele war so subtil, so zart, so kompliziert, daß es nur im ganz intimen Rahmen künstlerisch gestaltet werden konnte. Die große, starke, trotzige Geste ist einer Prometheus-Natur angemessen, wie z. B. Beethoven, bei Chopin würde sie jedoch unharmonisch, unkünstlerisch wirken. Das „Wie" einer seelischen Vermittlung steht lebhaft in Beziehung zur menschlichen, wie zur künstlerischen Individualität, und das natürliche Pathos ist die Reflexerscheinung der Persönlichkeit im inneren Erlebnis. Daher die Möglichkeit so verschiedenartigen Ausdruckes bei gleichartiger Empfindungsweise.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, daß ich hier bemerke, ich spreche nicht vom Pathos im landläufigen Sinn, wo es als eine Art exaltierter Pose empfunden wird, sondern ich spreche vom künstlerischen Pathos, vom Pathos des Aestheten, das ein Ergriffensein von Affekten, von Ideen, von Geschehnissen darstellt, wie es sich im Ausdruck in die Kunst überträgt.

Da zeigt sich Chopins Art in der seltsamen Mischung von Heftigkeit und Beherrschung, die uns immer wieder wie ein Wunder erscheint.

In der Intensität des Empfindens berührt er sich durchaus mit *Beethoven*, wie er ihm auch geistig gleicht und auf derselben Stufe künstlerischer Intelligenz mit ihm steht. Aber wie verschieden sind sie in der Art sich auszusprechen. Beethoven ist die Verkörperung der ringenden Kraft — „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" — das ist seine Devise.

„Er zeigt sich unbändig überall" — sagt Schumann einmal von ihm. — Er ist so unbändig, daß er auf Chopin manchmal beängstigend wirken konnte, seine Kraftäußerungen erschienen ihm zu gewaltig, ja gelegentlich brutal.

Chopin war keine Kampfnatur, nie hat er dem Schicksal etwas abgerungen. Seine Initiative ging nur so weit, daß er „zürnen" konnte. Schumann hat seine Art in dem Bilde charakterisiert: „Seine Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen." Diese Worte kann man verschieden transponieren, so daß sie Chopins Art immer treffen werden.

Gehen wir mit Schumann noch einen Schritt weiter, so finden wir die Worte: „und der Ausdruck seiner Werke wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen Physiognomie neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer anderen Bahn am Ende uns wieder in *Mozart* begrüßen."

Also eine Beethoven-Mozart-Erfüllung, der kleine perspektivische Treffpunkt zweier weit auseinanderliegender gleichwertiger Ausgangspunkte. Wir denken unwillkürlich an die Worte Heinrich Heines „von den süßen Abgründen seiner Musik, der schmerzlichen Lieblichkeit seiner ebenso tiefen wie zarten Schöpfungen", und daß man Chopin eigentlich nur in Gesellschaft von Mozart oder Beethoven nennen sollte.

Wir wissen, daß Bach und Mozart für Chopin die Vollendung in der Musik bedeuteten. Und war ihm Bach alles im Hinblick auf Empfindungsgehalt, mochte er ihm etwa den Dante der Musik verkörpern, so war ihm Mozart das klassische Ideal reiner Kunst. Mozart hält den Vergleich mit Phidias aus. Schnaase sagt: „Er gab den Ton freier anmutiger Natürlichkeit an." —

„Das weite Gebiet der jungfräulichen Anmut, des Scherzes und der Schalkhaftigkeit wurde dem Blick geöffnet; das schmeichlerische Lächeln, die reizende Verschämtheit, die jugendliche Unschuld, die kindliche Naivität, die weiche Hingebung, die üppige Fülle, die süße bacchische Schwärmerei, das alles waren Aufgaben, welche die frühere Kunst sich nicht gestellt hatte."

Das waren Aufgaben, die die spätere Kunst nicht mehr zu lösen vermochte. Nach diesen Götterbildnern reinen, großen Stils kamen die Titanen, die promethidenhaften Schöpfer — immer mehr verlor sich die reine Natürlichkeit in der Kunst vor dem Rätselvollen, Komplizierten. Im alten Griechenland bedeutete Alexander, im klassischen Europa Napoleon einen Wendepunkt in der Kunst. Die Vollendung in der Formkunst führte zu einer Uebertreibung des Formalen ins Monumentale, Dekorative, dem die Reaktion der einseitigen Betonung der Gefühlswerte in der Kunst folgte. Ihre Aufgabe wurde es, psychologische Momente, Leidenschaften, Katastrophen zur Anschauung zu bringen —, das Pathos wurde ein wesentliches Merkmal der neuen Entwicklung. Aus der griechischen Kunst ist die Laokoongruppe ein meisterhaftes Beispiel, und dies Kunstwerk erscheint mir immer durchaus bezeichnend als Charakteristikum für das Pathos bei Chopin. Der Stil des Laokoon ist auch Chopins Stil: da ist Bewegung, doch in edler Bändigung; da ist Leidenschaft, aber geläuterte Leidenschaft, da ist der Ausdruck wahnsinnigen Schmerzes und wilder Verzweiflung, aber nicht mit realistischer Brutalität geschildert, sondern in stolzer Mäßigung und trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb doppelt erschütternd. Es ist etwas Berechnung dabei, ein kleines Streben nach Effekt, wie jede Linie, ede Bewegung, jedes Motiv auf die Wirkung hinzielt, jedoch eine Berechnung frei von jeder unkünstlerischen Tendenz. Es ist eine Intensität des Ausdrucks erreicht bei strenger Vermeidung starker Mittel, ohne den Eindruck eines mühevollen Kunstaufwandes hervorzurufen. Solcherart zu schaffen, setzt unbedingt geniale Veranlagung voraus.

So wie Chopin das zarteste ästhetische Empfinden angeboren war, so besaß seine Seele in seltenem Maße die Fähigkeit, den Begriff der Harmonie zu bilden. Sein untrügliches Schönheitsgefühl ist ihm Gesetz, es ist ihm durchaus wesenseigentümlich, und alle Affekte, welcher Art sie sein mögen, müssen, wenn sie künstlerisch sich auslösen, dahindurchgehen. Das war besonders wichtig und besonders schwierig für ihn, dessen übersensitives Seelenvermögen einen Normalzustand des Empfindungslebens nicht kannte, sondern immer nach der Plus- oder Minus-Seite übersprang. Er stand unrettbar unter der Gewalt seiner Stimmungen, und er trug sie in sein Schaffen hinein als die Farbe seines Blutes. Von der Erheiterung gerät er in Entzücken, in ausgelassenen Freudenrausch; von Unmut in Ingrimm und Zorn. Anderseits von der Verstimmung in Niedergeschlagenheit und Verzweiflung; von Enttäuschung in Kummer und Schmerz; von der Bangigkeit in Furcht, in Grauen und Entsetzen. Wie das Timbre eines Tones von der Kraft der mitschwingenden Obertöne bestimmt wird, oder die Sättigung eines Farbentones durch die Stärke der Grundfarbe, so die Gewalt der Chopinschen Schöpfungen durch die Intensität seiner jeweiligen Stimmung. Seine Dichtungen sind nie willkürlich, sie haben immer eine Gemütserschütterung zum Anstoß. Er schuf seine Werke in Schmerzen, und ihr Pathos ist die Frucht dieser Schmerzen. Von einer derartig heftigen Auslösung zu einer so harmonisch geschlossenen Darstellung ist natürlich kein müheloser Weg. Chopin beließ es nie bei dem Unmittelbaren, bei dem ersten Entwurf. Er meißelte und feilte so lange an dem schimmernden Marmor, bis jeder Zug seine selbständige Schönheit, jede Linie ihr Ebenmaß hatte und doch in dem Ganzen nicht als zufällige oder gewollte Sonderheit, vielmehr als eine organische Notwendigkeit erschien.

Von all seinen Kompositionen zeigen am besten die Préludes die ihm eigentümliche Art der Stimmungskonzentration und Geklärtheit. Vor allem sind die Moll-Préludes von dieser leidenschaftlichen und doch so beherrschten Geste erfüllt — das Pathos ist in ihnen gleichsam kristallisiert. Das tief Erlebte ihres Stimmungsgehaltes tritt uns, von den Fesseln des Persönlichen gelöst, in absoluter Schönheit entgegen, die doch gerade darum höchst potenziert ist, weil sie die Persönlichkeit voraussetzt.

Es hieße das Pathos bei Chopin einseitig beleuchten, wenn ich nicht noch betonte, daß er neben dem tragischen auch ein komisches besaß. Sein ganzes Wesen bestand ja in einer Komplikation von Gegensätzen, die auch in seiner Kunst nachzuempfinden ist. Wie er klagen, verzweifeln, rasen konnte, so war er bereit zu lachen, zu scherzen, zu tanzen — wie er das Pathos der Schwermut besaß, so auch das des Uebermutes. Wie er als Künstler durch sein Spiel die Zuhörer in eine Stimmung trostlosester Traurigkeit versetzen konnte, so riß er sie plötzlich durch eine komische Wendung zu heiterster Lustigkeit hin. Die Neigung zu karikieren, besaß er schon als Knabe und hat sie als Mann nicht verloren. Er pflegte sie in der Gesellschaft, aber er trug sie nie in sein ernstes Kunstschaffen über. Er ist auch da im Ausdruck immer stark; in seinen Mazurken zeigt er die ganze slawische Schwerfälligkeit im Tanze um den Dudelsack, in seinen Walzern hat die Darstellung des Eleganten, Mondainen manchmal einen Anflug von Ironie, wie in den Polonaisen die Schilderung ritterlichen Glanzes. Doch ist er dabei reiner Künstler, der Pathos nicht kennt als ein Mittel zur Erzielung erhöhter Wirkungen. Es läßt sich an seiner Entwicklung verfolgen, wie

er sich immer mehr nach dem Einfachen, Großzügigen hin vervollkommnet. So zeigen seine frühen Kompositionen noch teilweise eine Art Pathos des Virtuosen, das aber bald ganz überwunden wird.

„Er gestaltet sich immer leichter und lichter" — sagt Schumann von dem in der Mitte seines Schaffens Stehenden, und eine seiner Dichtungen nennt er „das Herzinnigste und Verklärteste, was jemals in der Musik erdacht worden ist." Es sollte nicht heißen, daß Chopin dem aufnehmenden Verstande gegenüber leichter verständlich wurde — und das Wort „herzinnig" muß aus dem romantischen Milieu heraus aufgefaßt werden in der ganzen tiefernsten Bedeutung, die es damals hatte. Wie sehr Chopin sich künstlerisch vereinfacht, geklärt, ausgereift hat, in bezug auf den Gehalt sind seine Werke nicht einfacher geworden. Ja, man kann sagen: je mehr er sich konzentrierte, desto mehr kam das Komplizierte seiner Natur in seiner Kunst zum Ausdruck.

Chopin war in der Empfindungsweise, in seinem ganzen Seelenleben seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert voraus. Der Psychologie von heute ist er kein Rätsel mehr, was schon genügt, um für sie als erledigt zu gelten — wenn es überhaupt möglich wäre, daß eine Wissenschaft jemals mit der Erklärung eines Genies fertig werden könnte.
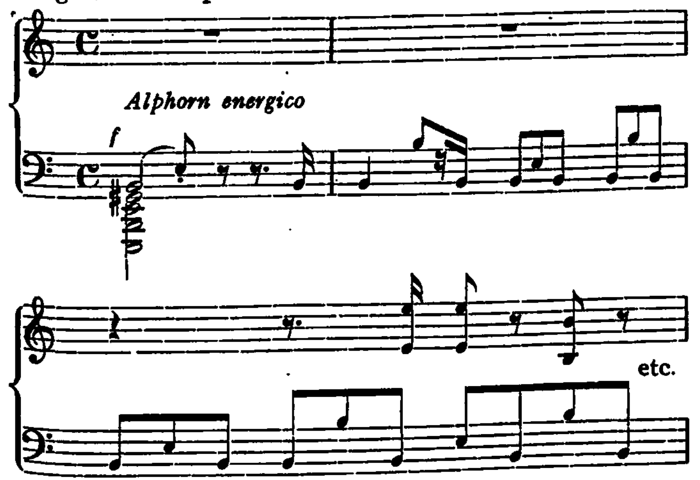
Gerade für Chopins Kunst gibt es nur eine Art des Verstehens — das unmittelbare von Seele zu Seele. Für uns ist das leichter geworden, als es für seine Zeitgenossen war, denn sein Gefühlsleben klingt so stark an das unserige an, daß es uns unbedingt ergreift. Und das ist der wichtigste Punkt und die notwendigste Voraussetzung zu vollem Verständnis. Wir versuchen uns gerecht zu werden über das Ergriffensein, und haben damit den Faden aufgenommen, der uns als Wegweiser in einem Labyrinth führen, zurechtfinden und wieder herausfinden lehrt.

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

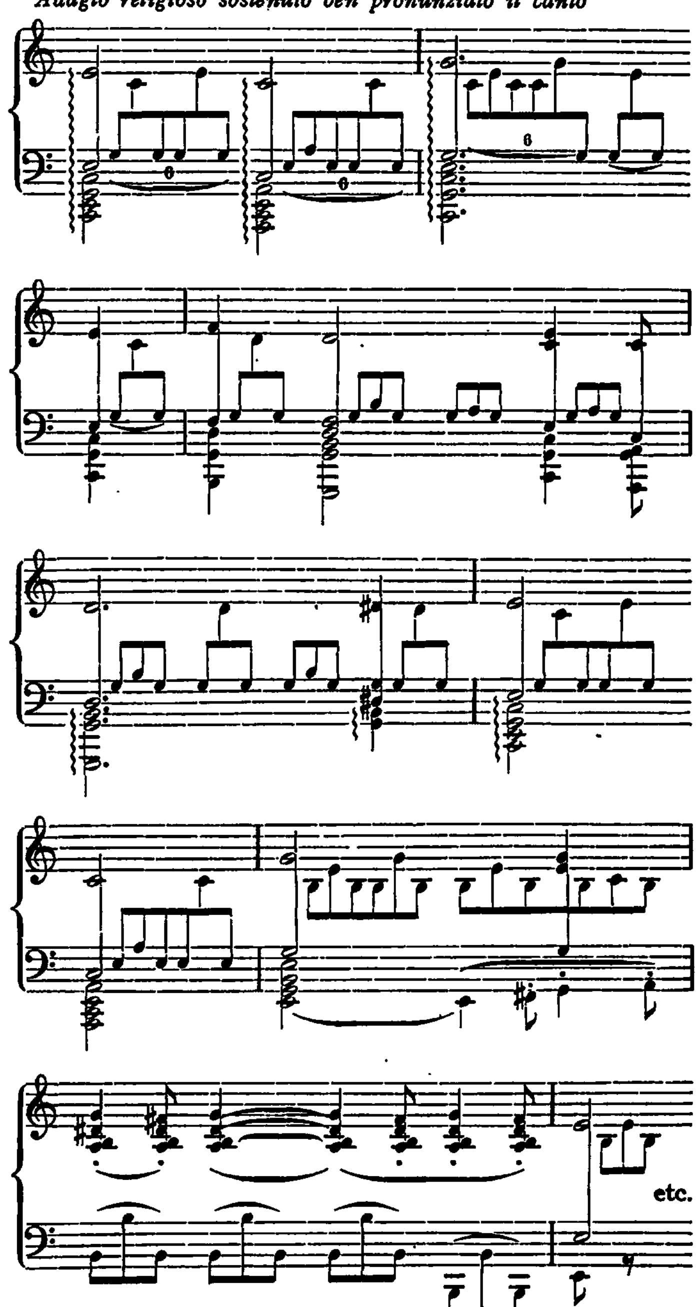
Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

(Fortsetzung.)

La Chapelle de Guillaume Tell." „Einer für alle, alle für einen," lautet das Motto dieser Komposition. Zunächst wollen wir die erste Ausgabe besprechen. In der, dem eigentlichen Hauptthema vorausgehenden, Einleitung bringt Liszt ein Alphornmotiv echt schweizerischer Provenienz.
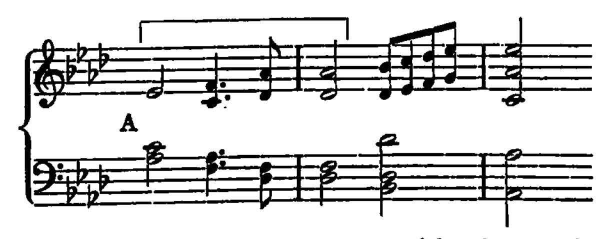


Dieses Triolenmotiv, das ähnlich auch in der später zu besprechenden Komposition „Un soir dans la montagne" erscheint und an die berühmte Triole (Dankgebet nach dem Sturm, Beethovens Pastoralsymphonie) erinnert, leitet nur das Hauptthema ein, ich möchte sagen, das Tells-Thema, das voll lapidarer majestätischer Kraft ist.



Alles, was die Tells-Sage an Kraft, Kühnheit, Gottvertrauen aufweist, all die Erhabenheit der Berge, alles klingt in diesem wunderbaren Werke wieder. Die Schweizer sollten das Werk instrumentiert als Nationalfestlied aufführen. Friedrich Klose, ein Meister der Instrumentation, hat es glänzend für großes Orchester bearbeitet. Leider fand sich für diese meisterhafte Instrumentation bis dato noch kein Verleger.

Die Tells-Kapelle in der zweiten Ausgabe ist eigentlich ein anderes Werk. Schon der Anfang zeigt das. Liszt hat das Alphornmotiv der ersten Ausgabe ganz gestrichen und dafür ein Einleitungsthema religiöser Natur gesetzt. Das Tells-Thema ist gleich dem Thema der ersten Ausgabe; doch wird es nicht mehr von dem Alphornthema umgeben, tritt starrer, einfacher, kompakter auf. Es klingt fast wie ein Choral.

Wem würde nicht bei der Einleitung das viel später geschriebene Thema aus dem „Parsifal" einfallen!



Und doch hat Wagner Liszts Komposition kaum gekannt. Liszt hat in der zweiten Fassung der Tells-Kapelle ein neues Alphornmotiv, das er ebenso, wie das Alphornmotiv der ersten Ausgabe, zur gewaltigen Höhe steigert, erfunden. Die

Stelle ist sehr tonmalerisch, wir glauben den Vierwaldstättersee im Sturm rauschen und brausen zu hören, während das Alphorn die Genossen Tells zum Kampfe ruft.
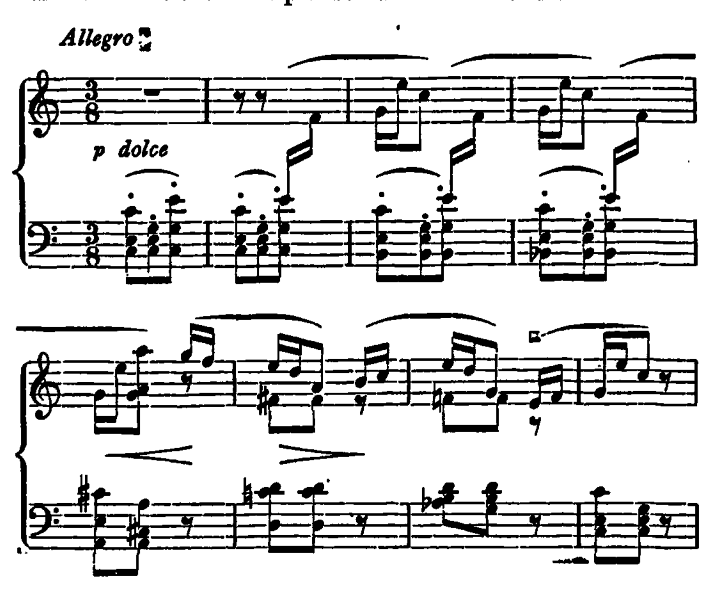
Zum Schluß bringt er in der zweiten Ausgabe das Introduktionsthema zugleich mit dem Alphornmotiv. Man kann auch hier, wie bei dem „Vallée d'Obermann", keiner der beiden Fassungen den Vorzug geben. Kühner ist die erste! Einheitlicher und geklärter die zweite Fassung.

Das letzte Werk des ersten Teiles des Album d'un voyageur „Psaume" hat Liszt in die neue Sammlung nicht aufgenommen. Wir haben das Stück im Liszt-Heft (2) dieses Jahrgangs in der Beilage abgedruckt. Eine weitere Erläuterung erübrigt sich.

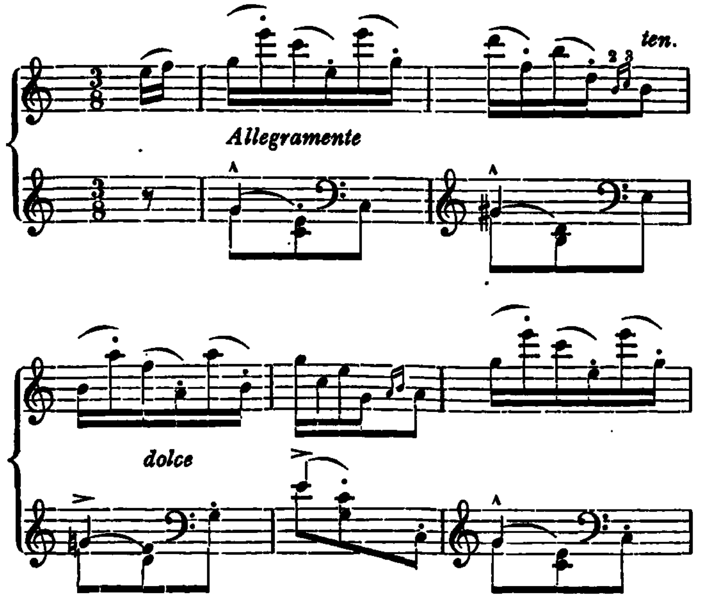
* * *

Den zweiten Teil des Album d'un voyageur, die neun „Fleurs melodiques des Alpes" ließ Liszt fast ganz und gar in der späteren Sammlung „La Suisse" weg. Sie sind daher im Musikalienhandel auch nicht mehr zu bekommen. Die „Fleurs melodiques des Alpes" haben natürlich nichts mit Alpenblumen zu tun, sondern sind Vertonungen von Stimmungen, die die Alpenwelt auf Liszt hervorbrachte. Bald sind diese Stimmungen heiterer, bald ernster Natur.
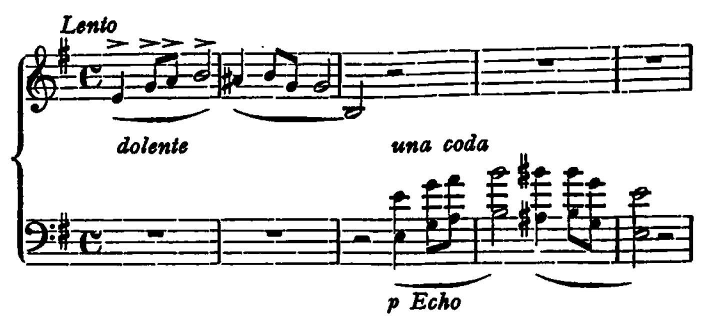
No. 1 atmet so recht sonnige Höhenluft, ich glaube, daß das erste Motiv ein Aelplerisches Tanzmotiv ist.



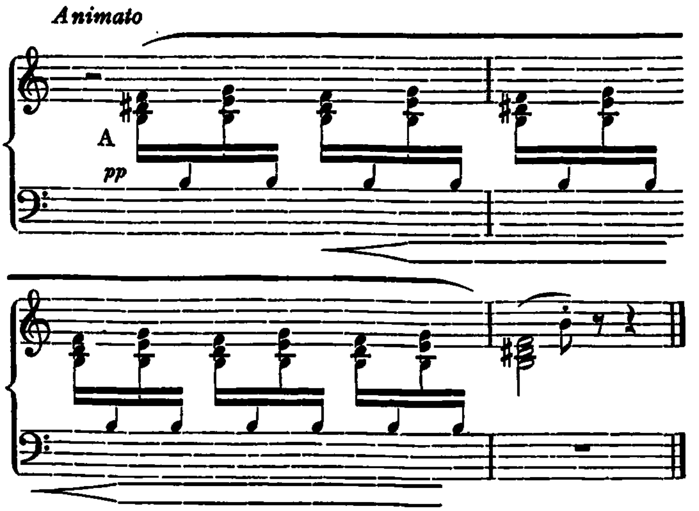
Kaum ist dieses Motiv, das variiert wird, verklungen, so setzt ein fröhlicher „Jodler" ein.
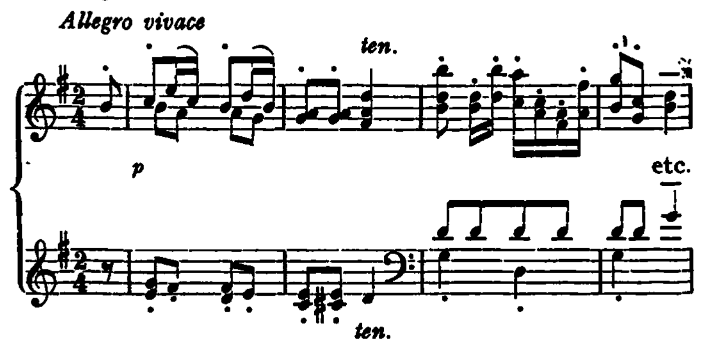


No. 2, das Liszt in die neue Sammlung, jedoch verändert, aufnahm, beginnt mit einem Alphornmotiv in e moll, wobei die übermäßige Quarte Ais, welche dem Thema etwas überaus Trauriges gibt, auffällt. Die übermäßige Quarte ist ein Kriterium der Zigeunermusik und wird von Liszt in seinen Rhapsodien viel verwendet. Wir sehen dieses Intervall auch unter den Schweizermelodien. Wie ein Echo klingt dieses elegisch-sehnsüchtige Thema von den Bergen zurück.



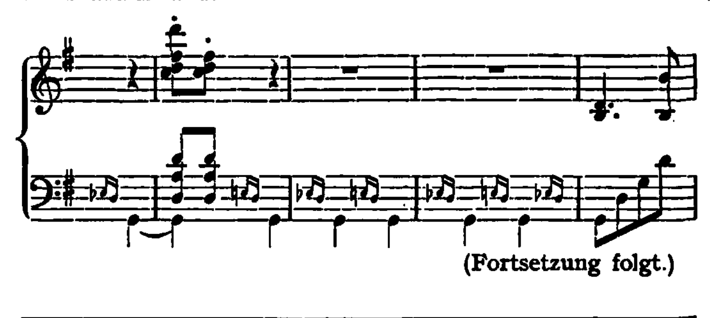
Hierauf folgt ein Thema, das ganz eigentümlich ist und im Charakter etwas Schwankendes hat.



Bald weicht diese Stimmung, indem ein fröhlicher Alpentanz beginnt.



Zum Schlusse hören wir den Dudelsack brummen. In G dur verschwebt das Werk wie eine Vision in ein wunderbares Traumland.



(Fortsetzung folgt.)

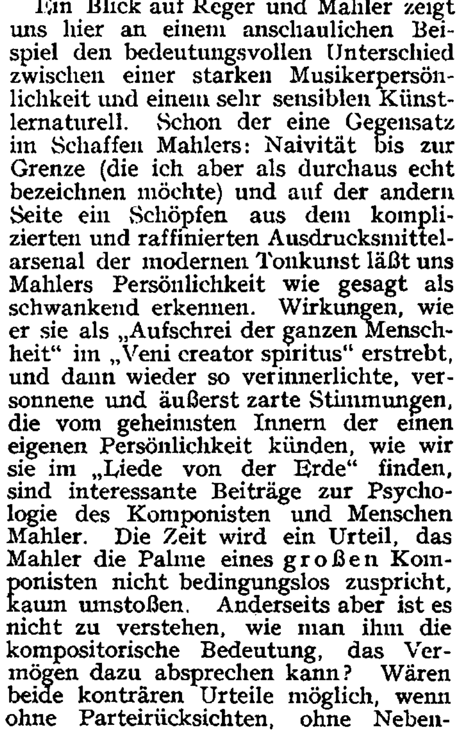
Betrachtungen zum Mannheimer Mahler-Fest.

MAHLERS Achte ist dem Zirkus verfallen, der Meister selbst hat sich in München nicht gescheut, sie ihm auszuliefern." So schreibt Leopold Schmidt in einem warm für Mahler eintretenden Vorbericht zur Berliner Aufführung des Werkes und setzt als Ueberschrift: Die Kunst der Tausend. „Der Wunsch von vielen gehört, begriffen, womöglich geliebt zu werden, war das Entscheidende." Zweifellos hat sich Gustav Mahler, nach anfänglicher Zurückhaltung, der Propagierung seiner Werke in den letzten Jahren seines Lebens und Schaffens mit Eifer hingegeben. Und die Achte Symphonie ist ebenso zweifellos auf die Wirkung größter

Dimensionen direkt und mit voller künstlerischer Absicht berechnet. Eine Verringerung der Mittel würde meines Erachtens tatsächlich eine Verringerung der Wirkung, nicht bloß der äußeren, sondern auch der inneren, bedeuten. Die Wirkung auf die Masse! Dies Schlagwort unserer Zeit ist ja von den Gegnern von Richard Strauß geprägt worden, um seine Kunst herabzusetzen. Tatsächlich aber liegt der Fall ganz anders. Daß die musikalische Kunst von der „aristokratischen" Höhe des Kammerstils, einer Mozartschen Symphonie, wie sie aus dem Milieu der fein gebildeten fürstlichen und adligen Kreise der Rokokozeit entsprang, herabgestiegen ist, wird niemand leugnen. Dabei braucht in dem „herab" kein tadelnder Klang eingeschlossen zu sein; die Musik kam von den „Bergen" in die Täler, alle Menschen zu beglücken. So wurde aus der Kunst der Auserwählten die „Kunst der Tausend". Richard Wagner war hier am stärksten und wohl auch am bewußtesten Bahnbrecher und Führer. Er ist in Wahrheit der Komponist der Massen geworden; allein der Versuch der „Stipendienstiftung", die bezweckt, Angehörige der breiteren Volksschichten so weit wie möglich am Wunderquell Bayreuther Kunstübung zu laben, beweist, daß die Wagnerianer dieser Tatsache im Grunde zustimmen. Konsequent, im Sinne Wagners selber beim Stande der heutigen Bühne, wäre also auch die Freigabe des „Parsifal"; eine Ansicht, die ja auch mehr und mehr von den Besten zurzeit vertreten wird. Wir wandeln eben aus Irrtum zur Erkenntnis. — Daß die auf Wagner folgende Periode solcher Popularisierung der Musik sich anschloß, Kunst auf breitester Grundlage allgemein menschlichen Fühlens und Verstehens ausführte, ist in Wahrheit ebenso unbestreitbar. Man war wohl nie leichter zu „verstehen", als man die tiefsten Probleme alles Seins in der Musik zu lösen sich mühte. Schon das Wagnersche „Theater" spricht zu deutlich, um mißverstanden werden zu können, seitdem wir einigen Abstand gewonnen haben. Ein Umschwung trat mit — der „Elektra" ein! Denn etwa die Zahl der im Orchester mitwirkenden Musiker mit dem Begriff der Massenkunst zu identifizieren, wäre kindlich (allerdings ist die Absicht noch nicht so kindlich, als daß sie nicht von deutschen „Kritikern" ins Feld hätte geführt werden können). Strauß selber sagte mir in Heidelberg, daß die „Elektra" niemals auf ein großes Publikum wirken werde, auch gar nicht in der Absicht geschrieben sei (Hört, hört! links). Und er blieb hartnäckig bei dieser Meinung, als ich ihm entgegnete, daß die Zeit hierin doch auch Wandel schaffen könne. „Die Elektra wird als Qualitätswerk stets nur von einem kleineren Kreise von Kunstfreunden verstanden und geschätzt werden können." — Der „Rosenkavalier", der (wie ich in meinem Aufsatze im vorigen Hefte schon ausführte) so recht aus der Not der Zeit heraus entstand, erscheint als etwas zwiespältiger Natur; aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so befindet sich Strauß auf dem Wege in die „Berge"; in der „Ariadne" wendet er sich offenbar weiter der „aristokratischen" Kunst zu. Auch die bleibende Verbindung mit Hofmannsthal deutet darauf hin. (Die Frage der Dekadenz schalten wir dabei heute aus.) Strauß, der innerlich wie äußerlich Gemeinsames mit Mozart wie kein anderer Komponist vor ihm aufweist, kann es gelingen, die Fäden mit diesem Helden alles Apollinischen wieder zu verknüpfen. —



ARTHUR BODANZKY
Der Dirigent des Mannheimer Mahler-Festes.



Die „symphonische Dichtung" trat hinzu, um im Konzertsaal die Idee der Massenkunst weiter zu propagieren und den Konzertsaal dem Theater enger als bisher zu assimilieren. Gleichzeitig ging damit das Interesse für die Kammermusik immer weiter zurück. Diese Kunst schien so gut wie ausgestorben, fand in den Komponisten der Gegenwart keinen Widerhall, bis *Max Reger* in die Schranken trat. Und zwar komponierte er nicht Kammermusik, um etwa so nebenbei zu zeigen, daß er das auch könne, sondern bis zur Sinfonietta ist sein ganzes Dichten und Trachten auf die Neubelebung dieses verdorrten Zweiges am Eichstamme deutscher Kunst fast ausschließlich gerichtet. Regers Kunst ist durchaus exklusiv. Von Massenwirkungen weiß er nichts; kein Musiker steht so wie er im direkten Gegensatz zur Welt und Kunstauffassung Richard Wagners und unserer bis zum Uebermaß von ihm auf mehr als bloß musikalischem Gebiete beherrschten Zeit! Der recht empfindende Kunstfreund wird die Möglichkeit des Vorhandenseins eines solchen Gegensatzes als hocherfreulich bezeichnen. Daß Reger die Kraft hierzu aus sich selber fand und sich durchzusetzen wußte, beweist allein seine künstlerische Persönlichkeit und seine Bedeutung in der Entwicklungslinie. Und es scheint uns diese Bedeutung noch dadurch erhöht, daß er zweifellos so ganz ohne Reflexion seine Stellung fand. Nicht etwa als Gegner Wagners, wie die Vertreter des „Einzig-Wahren" in der Musik, die die „Grenzen des ästhetisch Schönen" nicht überschreiten usw. usw.

Und *Gustav Mahler*? Seine Stellung ist nicht genau fixiert; er ist teils sehr exklusiv, subjektiv, teils objektiv und „populär" in seinem Schaffen. Aber er ist ein Verfechter wahrer Kunst, und deshalb stehen wir von vornherein zu ihm! Doch hüten wir uns bei ihm vor einer Anbetung, die übertreibt, die Grenzen nicht sieht und so das Bild von Mahlers Persönlichkeit verschiebt. Was hat man nicht wieder alles lesen müssen in den Kritiken über das Mannheimer Mahler-Fest! Und Professor G. Adler in Wien läßt in seinem Programmbuch mit ihm sogar den „letzten großen Symphoniker" sterben (nachdem kurz vorher Bruckner ebenso tituliert worden war). Hüten wir uns vor allem auch vor einem Klassenhaß, der keinen Künstler mehr rühmen zu dürfen glaubt, ohne die Andersgläubigen sofort auf seine Kosten zu erniedrigen. Ist es wirklich so, daß ein Werk erst damit richtig beurteilt werden kann, wenn man andere herabsetzt? Wohl aber darf man Persönlichkeiten und Werke miteinander vergleichen, um die rechte Orientierung zu schaffen.

Ein Blick auf Reger und Mahler zeigt uns hier an einem anschaulichen Beispiel den bedeutungsvollen Unterschied zwischen einer starken Musikerpersönlichkeit und einem sehr sensiblen Künstlernaturell. Schon der eine Gegensatz im Schaffen Mahlers: Naivität bis zur Grenze (die ich aber als durchaus echt bezeichnen möchte) und auf der andern Seite ein Schöpfen aus dem komplizierten und raffinierten Ausdrucksmittelarsenal der modernen Tonkunst läßt uns Mahlers Persönlichkeit wie gesagt als schwankend erkennen. Wirkungen, wie er sie als „Aufschrei der ganzen Menschheit" im „Veni creator spiritus" erstrebt, und dann wieder so verinnerlichte, versonnene und äußerst zarte Stimmungen, die vom geheimsten Innern der einen eigenen Persönlichkeit künden, wie wir sie im „Liede von der Erde" finden, sind interessante Beiträge zur Psychologie des Komponisten und Menschen Mahler. Die Zeit wird ein Urteil, das Mahler die Palme eines großen Komponisten nicht bedingungslos zuspricht, kaum umstoßen. Anderseits aber ist es nicht zu verstehen, wie man ihm die kompositorische Bedeutung, das Vermögen dazu absprechen kann? Wären beide konträren Urteile möglich, wenn ohne Parteirücksichten, ohne Nebenabsichten (z. B. Mahler als Gegenkaiser gegen Strauß auszuspielen), ohne Cliquenwesen rein nach den Eindrücken geurteilt würde? Ich für meine Person möchte bekennen, daß der Eindruck der Achten Symphonie nach dem zweiten Hören in Mannheim weit stärker und tiefer war als in München. Die Schönheiten des zweiten Teils, die klanglich wundervolle, berückende Apotheose im Himmel, die Massenwucht der Chöre im „Veni creator spiritus" haben mich diesmal wirklich im Innern gepackt. Und eine Vierte Symphonie werde ich stets mit Vergnügen und Freude hören. Die Musik regt den Geist durch ihre künstlerische Gestaltung an, sie beschäftigt und beflügelt die Phantasie, das schöne Adagio spricht zu Herzen. Man braucht nicht alles zu akzeptieren, und kann doch diese Tonwelt miterleben. Sind nun alle, die solche Musik nicht kalt läßt, „naive" oder triviale Menschen, oder sind die anderen trockene, phantasielose Naturen? Ist Mahler der „größte Künstler" unserer Zeit, oder der Musiker, dem jede innere Berechtigung zur Komposition abgesprochen werden muß? Ach, wenn man sich erst durch alle Wirrsale des Wesens der Kritik und unseres öffentlichen Musiklebens hindurchgearbeitet hat, dann wird der Blick immer heiterer und freier, je schärfer er all das Treiben zu durchdringen vermag.

Ein Werk von hervorragenden musikalischen Qualitäten, ein Werk von feinsten Stimmungsreizen, tonmalerischem Zauber und klanglichen Schönheiten, sowie echtem Empfindungsgehalt ist „Das Lied von der Erde", Mahlers Schwanengesang. In diesen sechs Liedern nach chinesischen Texten (aus Hans Bethges Sammlung: Chinesische Flöte) haben wir Erinnerungen und Bekenntnisse eines von der Welt Abschied Nehmenden. Hier wird Mahler oft ergreifend, und hat vielleicht in diesen Liedern sein schönstes Werk geschaffen, sein Innerlichstes gegeben. Und die Lieder sind so ganz und gar nicht auf „Massenwirkung" gestellt, die extreme Seite kommt darin wieder zum Vorschein. Das angeblich „Jüdische"

in Mahlers Schaffen ist auch zum Gegenstand der Betrachtung — allerdings nicht im positiven Sinne — gemacht worden. Ich kann neben dem scharfen Intellekt nichts Jüdisches in seiner Musik finden, als etwa jene äußerst sensible, mit einem sentimentalischen Einschlag behaftete Empfindsamkeit der Psyche, wie sie ja wohl auf bestimmter Entwicklungsstufe zu erscheinen pflegt. Wenn dies richtig ist, so dürften wir solch ein „Judentum in der Musik" als Ergänzung und Erweiterung des Ausdrucks ebenso begrüßen, wie z. B. die Mischung romanischen und germanischen Elementes bei Wolf-Ferrari. — Mahler wird seinen Weg machen und seine Stellung behaupten. Er wird aufgeführt und immer wieder aufgeführt werden, und damit ist der Erfolg schon gesichert. Indem wir das begrüßen, sei anderseits vor den Superlativen gewarnt. Im speziellen Falle Mahler, wie aber auch sonst. Wenn das so weiter geht und aus allen Ecken und Enden ertönt: Das Ergreifendste, das heute geschrieben wurde, der größte Musiker, der einzige wirkliche geniale Komponist unserer Zeit usw. usw., worauf dann die entsprechende negative Antwort folgt, so blamieren wir uns vor der Nachwelt noch mehr, als die Kritik um Wagner. Und das genügte!

*

„Gebt acht, wir enden noch im Zirkus", soll ein Spötter vor zehn Jahren ausgerufen haben. Und nach Reinhardt ging Mahler in den Zirkus. (In Berlin jetzt tatsächlich, im Zirkus Schumann ist die Achte unter Mengelberg und Göhler aufgeführt worden.) „Ist das nicht entsetzlich, beschämend, dieser Amerikanismus in der Musik, in der Kunst?" Warum? Was ist z. B. vorzuziehen: schlechte Musik in einem schönen Konzertsaal zu machen oder gute in einem Zirkus oder gar — im Warenhaus? Freilich darf man nicht Herrn Mascagnis Beweisführung über „Die Würde der Komponisten" gelten lassen, der sein letztes Auftreten in London in einer englischen Zeitschrift also rechtfertigte: „Was kann es schaden, wenn zwei geschickt dressierte Affen mit einem Komponisten auf ein und demselben Programm stehen? Verlieren vielleicht die interessanten Spiele der Affen an Wirksamkeit, weil ihnen die Aufführung einer Oper folgt? Nein; und so kann auch die Oper nichts verlieren, weil ihr Kunststücke zweier Tiere vorangehen . . ."

Wenn die Veranstalter großer musikalischer Aufführungen in den Zirkus gehen, so ist damit gegen unsere heutigen Zustände zunächst gar nichts gesagt. Die Frage der Akustik hätte hier das erste Wort zu sprechen. Und warum wählt man weiter den Zirkus als Stätte ernstester Musikaufführungen? Nun, weil keine anderen Räume vorhanden sind, um solch' neuartigen Anforderungen genügen zu können. Mahlers Achte ist, wie schon gesagt, auf die Mitwirkung von 1000 Ausführenden berechnet. Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob die mystischen Klänge im zweiten Teile von ein und demselben Chor in durchschnittlicher Besetzung gesungen werden, oder ob z. B. ein Einzelchor beginnt, ein anderer ihm vom anderen Standpunkt aus antwortet, sie sich dann alle vereinigen usw. — Frankfurt hat keinen Zirkus benützt, weil es die Festhalle hatte, und Mannheim erst recht nicht. Die Städte brauchten bloß einen N i b e l u n g e n s a a l zu bauen, dann würden wir alle mit Freuden auf den Zirkus verzichten. Oder ist es etwa nicht so? Darum nicht gar so schnell bei der Hand mit dem Anathema, ihr Kunsthüter! Außergewöhnliche Erscheinungen finden leider nicht immer gleich die rechte Form, nicht diese Idealform, wie sie in unserem Falle Mannheim mit seinem Nibelungensaal zeigt. Dieser prachtvolle, in seinen Dimensionen imponierende Saal, der uns sofort in die rechte Stimmung versetzt, hat eine wunderbare Akustik. Von den 3—4000 Zuhörern ist wohl keinem auch nur ein Ton im Gesange der Frau Cahier entgangen; die feinste, zarteste Nuance des Vortrags blieb im Raume erhalten, verflüchtigte sich nicht. Und demgegenüber die klangliche Pracht der 1000 Singenden und Spielenden! Welch ein Bild, diese Chöre, dies Orchester! Die Idee eines Massenaufgebots in dieser Form ist an sich schon genial (es handelt sich hier nicht etwa bloß um eine möglichst starke Besetzung gemischten Quartett-Chors), und der Eindruck war wahrlich erhebend. Mahlers Kunst der Tausend ist doch kein leerer Wahn. — An der stärkeren Gesamtwirkung hatte zweifellos die Mannheimer Aufführung ihr gut Teil, die unter *Artur Bodanzkys* Leitung die Münchner Uraufführung unter Mahler übertraf. Die Chöre waren noch eingehender studiert, man darf sagen, es fehlte kaum noch eine Nuance im Vortrag. (Natürlich sind die schon erwähnten akustischen Verhältnisse mit in Betracht zu ziehen, die die der Münchner Ausstellungshalle bei weitem übertrafen, auch die Schönheit desRaumes ist wohl zu berücksichtigen.) Bodanzky hat sich mit diesen Aufführungen in die Reihe der ersten Dirigenten unserer Zeit gestellt. Er folgt, auch äußerlich, seinem Vorbilde Mahler. Ruhig, ohne viel Bewegungen, wo es die Situation nicht erfordert, führt er den Taktstock, der mit unfehlbarer Sicherheit die Massen leitet und beherrscht. Peinlich gewissenhaft hält er sich an die Vorschriften des Komponisten; aber er hat auch das rechte Temperament, um die Seele eines Werkes aus den toten Zeichen der Partitur zu erwecken.

Die Aufführungen hielten sich in technischer Vollendung und geistiger Durchdringung die Wage. Von den Solisten stand an erster Stelle Madame *Cahier*, eine Künstlerin von wundervollen Stimmitteln und wundervoll beseeltem Ausdruck im Gesang; eine große Künstlerin, die den tiefgehenden Eindruck des Liedes von der Erde verbürgt. *Gertrud Foerstels* glänzender Sopran entzückte wieder allgemein; sie singt die schwierige Partie jetzt auswendig. *Martha Winternitz-Dorda* gehört auch zu den nun schon berühmten Solisten der Achten Symphonie. Weiter bestanden in Ehren Frau *Erler-Schmaudt* und die Herren *Geiße-Winkel*, *Fenten*, *Braun*, *Günther* und *Bartling* (Mannheim), der die Tenorstimme im letzten Augenblick übernahm. Die Chöre, die ihre schwierige Aufgabe in so hervorragender Weise lösten, waren: der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen, der Verein für klassische Kirchenmusik, der Musikverein, Hoftheater-Chor, Kinderchor (alle in Mannheim) und der Karlsruher Hoftheater-Chor. Das ausgezeichnete Orchester setzte sich aus dem Mannheimer und Karlsruher Hoftheaterorchester zusammen.

Der „Philharmonische Verein" wird in der glänzenden Aufnahme der Mahler-Feier, die eine auserlesene Gesellschaft aus Mannheim und der Umgegend, der Pfalz, aus Frankfurt, Straßburg, Stuttgart, Paris, Wien und anderen Städten versammelte, den Lohn für seine Mühen gefunden haben. Nicht einverstanden können wir uns damit erklären, daß der Beifall am ersten Abend nach der Vierten Symphonie und dem Liede von der Erde nicht gewünscht wurde. Warum? Das geht doch wohl wieder etwas zu weit in der „Verehrung". Und das „Geschrei" der Kinder (Jubel genannt), wie es als Ovationen für den Dirigenten nach der Achten Symphonie jetzt offenbar Mode wird, bliebe auch besser weg. (Vom Gedichte-Hersagen usw. ganz zu schweigen.) Man muß der „Massenwirkung" zur rechten Zeit auch wieder einen Damm entgegenzusetzen wissen. **Oswald Kühn.**

Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel.

Von ADOLF PRÜMERS.

(Fortsetzung.)

KREUTZER aber ließ nicht locker; er wollte Ronconi und den Kritiker Börnstein zu einer gütlichen Aussprache bei Direktor Vatel bewegen und schrieb daher am Sonntag, den 28. Januar 1844, an seinen Dolmetscher und Mentor folgende Zeilen:

Lieber Freund!

Wenn Sie morgen Vormittag von 8 Uhr an bis ½12 Uhr noch für ein paar Augenblicke zu mir kommen könnten, so wäre es mir sehr lieb; ich möchte Sie noch gerne genauer instruieren, was Sie mit Herrn Direktor Vatel in meiner Angelegenheit zu reden haben. Sollte es nicht der Fall sein, daß Sie kommen können, so merken Sie sich vorzüglich folgendes: Imo entschuldigen Sie mich mit einem schon mehrtägigen Unwohlseyn, was mich zu Hause hält; sonst ich selber vor mehreren Tagen zu ihm gekommen wäre, daher ich ihn um seine schriftliche Antwort auf mein Schreiben ersuchen lasse, die Sie mir bringen sollen. Vatel wird Ihnen vielleicht etwas über die Affaire mit Ronconi und Börnstein sagen und sich über letzteren beklagen, da er, wie ich höre, sehr grob gegen Herrn Vatel gewesen war. Er soll aber nicht glauben, daß ich damit einverstanden war. Ich habe Herrn Börnstein ersucht, mit mir zu Herrn Vatel zur besseren Verständigung als Dolmetsch zu gehen, da ich doch mit der französischen Sprache nicht ganz fort kann; daß er nun allein, o h n e m i c h, zu Herrn Vatel ging, um in meiner Angelegenheit zu sprechen, war ganz gegen meine Meinung, g e g e n meinen Willen! Sagen Sie Herrn Vatel, daß mir Börnstein die Erklärung gegeben habe, daß er, sobald Herr Ronconi auf Ehrenwort oder schriftlich dem Herrn Dir. Vatel oder mir die Versicherung gibt, meine Oper zu studieren und darin zu singen, was auch der Wunsch und das Begehren des Herrn Vatel ist, er (Börnstein) auf der Stelle den Artikel nicht nur in der gleichen Zeitung widerrufen, sondern auch dem Herrn Ronconi alle Gerechtigkeit, alles Lob für seinen Eifer, Fleiß und Künstlerschaft wird angedeihen lassen. Vielleicht ist diese fatale Geschichte, woran ich ja nicht den mindesten Anteil habe, in Güte und Freundschaft auszugleichen. In ein paar Tagen werde ich schon wieder Herrn Vatel besuchen können! Machen Sie alles aufs beste, mein Freund; Sie verstehen mich!

Ihr Freund Conradin Kreutzer.

Adressiert ist dieser Brief: „à Monsieur Pasqué, Chanteur attaché au Théâtre Royale Italien à Paris. No. 13 rue Marsolier." Ein anderes Briefchen (Paris, 30. Januar 1844), worin Kreutzer den Freund zu sich bestellt, um Korrespondenzen zu erledigen und zu plaudern, tituliert er den Adressaten mit „Artiste". Daß Kreutzer nicht nur Dienste erbat, sondern auch selbst für Pasqué Opfer brachte, beweist der folgende Brief aus Mainz, wohin Kreutzer Anfang März 1844 von Paris aus übersiedelte.

Mainz, am 14. März 1844.

Mein lieber Pasqué!

Sie werden denken, ich habe Ihrer ganz vergessen, allein dem ist es nicht also. Erst heute vor 8 Tagen bin ich hier angekommen, nachdem ich mich auf der Reise 4 Tage in Brüssel, einen Tag in Lüttich, einen Tag in Aachen und 3 Tage in Cöln aufgehalten habe. Ich kann Ihnen also die Versicherung geben, dass Sie im Monath Aprill, wenn Sie hierher kommen wollen, ein paar Gastrollen geben und zuerst im Nachtlager auftretten können. Von Ihrem Succés wird es dann wohl abhängen, ob Sie sogleich hier ein Engagement erhalten können. Leider kann ich Ihnen im Augenblick die versprochenen Singpartien nicht zusenden; die paar Notenkopisten sind im Augenblick so sehr beschäftigt, daß ich vor 14 Tagen nichts von ihnen erhalten kann und dann würde es zu spät seyn; ich rathe ihnen daher, die bewußten Partien vor der Hand mit italienischem Texte zu studieren. So können Sie dann solche, wenn Sie einmal hier sind, in ganz kurzer Zeit mit deutschem Texte nachstudieren. Nachträglich sage ich Ihnen noch, dass wahrscheinlich im May eine deutsche Opern-Gesellschaft unter Remy's Direktion nach Brüssel und Antwerpen für 2 Monathe gehen wird; vielleicht könnten Sie dann auch mitkommen? Mein Rath ist, daß Sie nach Beendigung der italienischen Opernsaison hieher und nach Deutschland kommen; dennoch sollten Sie sich die Rückkehr in Ihre dermaligen Verhältnisse reservieren, wenn es Ihnen hier nicht behagen sollte! Sie nehmen wohl die direkte Straße über Metz? Durch Belgien ist es doch weiter und kostspieliger. Steigen Sie hier im Schützenhofe ab, das ist à deux pas vom Theater und von uns, und nicht zu teuer. Der Gastwirt ist ein großer Freund des Theaters. Nun lassen Sie bald etwas von sich hören, wie Ihr Konzert ausgefallen ist. Herzliche Grüße an die Familie Bernard; meine Empfehlung bey Gelegenheit an Herrn Direktor Vatel. Wie gehen seine Geschäfte?

Ihr mit aller Achtung ergebenster Freund
Conradin Kreutzer.

Das Debüt kam im Mai 1844 zustande. Ernst Pasqué sang den Schützen im „Nachtlager", Kreutzer dirigierte, während seine Tochter Cäcilie die Gabriele spielte. Von Mainz ging Pasqué in seine Vaterstadt Köln, wo er nach einer Adresse „dermalen in der St. Severinsstraße No. 213" wohnte. Er machte dann auch die Operntournee nach Holland mit. Kreutzer schreibt ihm:

Mainz, am 14. Juni 1844.

Lieber Pasqué!

Wir reisen Sonntag, den 16ten früh 10 Uhr von hier ab und treffen also abends 6 oder 7 Uhr am gleichen Tag in Cöln ein. Hiernach haben Sie sich also zu richten, da es am andern Tag in aller Frühe weiter per Eisenbahn geht. Ich hoffe, Sie werden uns am Borde des Schiffes bewillkommnen. Wenn es der Zufall wollen sollte, dass gerade Sonntags abends Oper wäre und Titascheck darinn singen würde, so würden wir doch wenigstens e i n e n Akt anhören. Nun auf baldiges Wiedersehen! Machen Sie sich gefaßt, in Gent recht viel zu studieren.

Ihr ganz ergebenster Freund
Conradin Kreutzer.

Pasqué verließ die Tournee Mitte Juli, da er schon am 1. August in Darmstadt sein neues Engagement antreten mußte. Am 22. Juli schreibt ihm Kreutzer von Antwerpen aus:

„Heute haben wir Figaro, morgen Fidelio oder Norma zum Schlusse, denn übermorgen reisen wir nach Brüssel. Am 25ten, längstens 26ten ist die erste Vorstellung dort mit dem Nachtlager. Sie werden wohl im Journal d'anwers gelesen haben, wie ungeheuer das Nachtlager hier gefallen hat. Biberhofer spielte und sang hier weit besser als in Gent; er nahm sich sehr zusammen. Ich hoffe, daß wir in Brüssel nicht minder glücklich seyn werden." Dann meldet er seine Rückkehr nach Mainz für den 10. August an, was „mir und der Cäcilie sehr angenehm ist. Sollten Sie früher als wir die liebe Mama und Marie sehen, so sagen Sie ihr alles Schöne. Fragen Sie auch den Herrn Schäfer, ob meine Tochter nicht bey ihrer Durchreise ein paar Rollen, besonders aber im Nachtlager, was ich selber dirigieren würde, gegen ein anständiges Honorar singen könnte; ich glaube, wir müssten eine gute Einnahme zusammen machen. Grüßen Sie mir den Herrn Direktor Schäfer und den Professor Schindler, wenn Sie ihn kennen lernen."

Auf der Rückseite des Briefes steht: „ausgelecht 6^{1} Silbergroschen." Die mit Strafportovermerk versehene Adresse lautet: „à Monsieur Pasqué, premier Bariton du Theatre Grand Ducale à Darmstadt, au moment à Aix-la Chapelle (abzugeben bei Herrn Theaterdirektor Schäfer)."

Die nächsten zwei Briefe handeln wieder von seinen Töchtern. Sobald Cäcilie in den Brautstand getreten ist, muß Marie einspringen.

Mainz, 19. Dez. 1844.

Mein lieber Pasqué!

Dass unsere liebe Cäcilie Braut ist, mit einem sehr artigen, jungen Mann, einem Herrn Winckler, reichem Fabrikanten aus Rochlitz bey Dresden, werden Sie wohl schon gehört haben. Am 2. Februar ist die Hochzeit; dann verreist sogleich das Brautpaar nach Rochlitz; es versteht sich also, dass Cäcilie dem Theater ganz Lebewohl sagt. Dagegen wird in künftiger Woche, wahrscheinlich am Samstag über 8 Tage, den 28. Dez., unsere Marie als Adalgisa ihr erstes Debüt haben und zugleich Herr Professor Schilpp aus Gent als Sever.

Am 25. Dezember ladet Kreutzer seinen Freund zum ersten Debüt der Marie ein und bittet ihn, den Intendanten Baron Dallwig aus Darmstadt zu bewegen, nach Mainz zu kommen, um seine Tochter zu hören.

„Ich bin überzeugt, dass Sie über ihre Progresse und ihre Stimme erstaunen werden. Es wäre gar zu hübsch, wenn sie für künftiges Jahr ein Engagement in Darmstadt finden würde. Wenn der Herr Professor Schilpp nicht verlegen sein wird, so wird er gewiß sehr gefallen; seine Stimme und sein Vortrag ist ganz vortrefflich."

Die nächsten Briefe betreffen die Umarbeitung und Aufführung der Oper „Fridolin" am Darmstädter Hoftheater. Kreutzer schreibt an Pasqué (Datum: Mainz, 8. Januar 1845):

„Ich habe eine Oper, nemlich *Fridolin*, die nur allein in Wien vor 6 Jahren, im K. K. Hoftheater zur Aufführung kam, aber nur 6mal produziert wurde, da solche bis zur folgenden Saison, die erst wieder im September angieng, verschoben werden musste. Während der Zwischenzeit verliess ich Wien und nach meinem Abgang brachte man diese Oper nicht wieder in die Szene. Der musikalische Teil gefiel ausserordentlich; an dem Buch fand man manches zu tadeln. Seither habe ich nun solches verbessern lassen und manche Musikstücke anders placiert. In dieser Oper wäre nun auch eine sehr effektvolle Rolle für Sie: Robert, der Bösewicht. Ich habe solche für Herrn Schober in Wien geschrieben; auch ist eine interessante, tiefe Bassrolle darinn, ein Eremit, für Staudigl geschrieben. Graf von Savern ist Tenor, für Wild geschrieben; Fridolin ist Sopran; Gräfin von Savern für die erste Sängerin, ausserdem ist noch eine zweite Basspartie: der schwarze Hans. Könnten wir nun durchsetzen, dass diese Oper noch vor Ihren Ferienmonathen gegeben werden könnte, so gebe ich Ihnen das Versprechen, daß ich die angefangene Oper „Aurelia, Prinzessin von Bulgarien", ganz auf die Seite lege und sogleich mit Ihrer projektierten Oper anfange und solche bis auf den Herbst hin fertig bringen will. Denken Sie über diese Proposition nach und sagen Sie, auf welche Weise wir die Sache angreifen müssen oder wollen! Aus diesem Grunde wäre es sehr gut, wenn Sie auf einen Tag wenigstens hieher kommen würden, um sich selbst zuerst von Fridolin zu überzeugen und dann das weitere und notwendige zu berathen. Schreiben Sie mir auch, was Sie künftigen Sonntag, den 11ten, für eine Oper geben, und in den folgenden Tagen. Herr Schilpp möchte



MADAME CHARLES CAHIER,
die beim Mannheimer Mahler-Fest erneute Triumphe errang, als Orpheus in Glucks Oper.

gern einmal zu einer Vorstellung hinüberkommen. In jedem Falle erwarte ich umgehend von Ihnen eine Antwort.

Ihr ergebenster Freund

Conradin Kreutzer.

Alles Schöne von den l. Meinigen."

Die erwünschte baldige Antwort traf denn auch pünktlich ein und schon am 11. Januar bedankt sich Kreutzer.

Mein lieber Freund!

Ihr freundliches Briefchen mit der angenehmen Aussicht, meinen Fridolin zur Aufführung bringen zu können, hat mich sehr erfreut; ich habe mich gestern sogleich über die Partitur hergemacht, um solche für Ihr Personal ganz praktikabel zu machen. Ihrem Rate zu Folge werde ich sogleich Buch und Partitur der Oper mitbringen, um solche dem Herrn Intendanten selbst zu übergeben; ich habe die Ueberzeugung, daß diese Musick in Darmstadt sehr gefallen wird. Alle 5 Singpartien sind sehr dankbar. Ihre Partie, Robert der Burgvogt, ist im ersten und dritten Akte sehr hervorstechend. Sie haben Imo Introduktion mit Chor. 2. Duett und Romanze mit Fridolin. 3. Solo mit Jagdchor. 4. Große Arie. 5. Scene und großes Duett mit dem Grafen von Savern, nach Art des Ottello mit Jago; 6. Ensemble und Finale; alles im ersten Akt. Im letzten Akt haben Sie die Scene mit Chor beim Hochofen, wobei ein originelles Trinklied. Nach diesem werden Sie aber ohne Gnad' und Barmherzigkeit in den Hochofen geworfen und das Ende der Oper ist da. Der Graf von Savern ist Tenor, wird wahrscheinlich dem Herrn Breiting gegeben werden können; vielleicht wäre aber auch Cramolini geeignet, diese Partie durchzuführen, was vielleicht im Interesse der Direktion läge! Darüber mündlich! Die Partie der Gräfin ist ganz vortrefflich für Madame Pirscher; es kommt im 2. Akt ein grandioses Duett zwischen der Gräfin und dem Grafen vor, von dramatischer Wirkung. Die Partie des Fridolin erfordert eine schöne Stimme und gemütlichen Vortrag. Der Eremit ist wie gedacht für Herrn Reichel. Sagen Sie vorläufig meine höflichste Empfehlung an Herrn Baron von Dallwig und Herrn Birnstyl [Regisseur]. Ich sowie alle die l. Meinigen grüßen Sie freundlichst.

Ihr mit aller Freundschaft ganz ergebenster

Conradin Kreutzer.

Eine Nachschrift besagt: „Kommt wirklich der Fridolin zur Aufführung, so gebe ich noch weiteren, kühneren Hoffnungen und Lieblingswünschen Raum; doch müssen solche sehr geheim, unter uns bleiben, um nicht sogleich im Keime wieder erstickt zu werden."

Unter der Unruhe der nahenden Hochzeitsfestlichkeiten ist der nächste Brief vom 31. Januar 1845 aus Mainz geschrieben.

Lieber Freund!

Ihr Briefchen hat mich sehr erfreut; die Nachricht, daß der Fridolin schon ausgeschrieben und aufgeführt wird, ebenso sehr. Recht gerne hätte ich Ihrem Wunsche entsprochen und Ihnen das mir übersandte Duettchen, Andante und 3. Strophe der Romanze, ins Reine geschrieben, allein es sind zwey Hindernisse: 1tens habe ich wegen den Zubereitungen auf Morgen, Hochzeitstag der Cäcilie, keine Zeit und Gelegenheit, und dann muß ich mir erst die alte Partitur des Fridolin suchen, da ich die Musick der Romanze nicht auswendig weiß. Doch sollen Sie es gleich zu Anfang künftiger Woche erhalten. Der Copist soll indessen nur in den 2 Singpartien nach der Romanze des Fridolin zwei Seiten leer lassen und beym Allegro in Cmoll „mit treuen Ehren" weiterschreiben; so macht es weder Störung noch Aufenthalt. Cäcilie läßt sich Ihnen vielmals für Ihren freundlichen Glückwunsch bedanken! Könnten Sie nur Morgen auch hier bei uns seyn! Auf baldiges Wiedersehen! Uebrigens habe ich die Idee für das Duett und Ensemble schon entworfen und Sie werden damit zufrieden seyn!

Ihr ergebenster Freund

Conradin Kreutzer.

Die Idee, mit seinem Freunde Pasqué zusammen eine neue Oper zu schaffen, taucht in dem nächsten Briefe vom 15. Februar 1845 auf.

„Wo bleibt der Ritter von Toggenburg oder Rolandseck? Ist er noch nicht ganz Ihrer Feder entquollen? Ich bin jetzt wieder ganz gut zur Composition aufgelegt. Der Abschied von unserer l. Cäcilie, der vor 8 Tagen erfolgte, war zwar sehr traurig und schmerzhaft, doch ist jetzt die Wunde schon ein wenig vernarbt, da wir gestern schon sehr erfreuliche Nachrichten von ihr aus Leipzig erhielten, denen nach sie sehr wohl und ganz vergnügt und glücklich ist. An dem Vermählungstage waren wir alle sehr heiter, es war ein schönes Familienfest. Ich wollte, Sie hätten auch bey uns seyn können! Wie geht es nun mit der Oper? Sind die Partien schon herausgeschrieben und verteilt? Wann werden die Proben anfangen? Sind die Herren und Damen mit ihren Parthien zufrieden? Gibt es keine unzufriedenen? Zeigt sich der Hofkapellmeister der Sache günstig? Wie sind Ihre eigenen Angelegenheiten und Hoffnungen? Geben Sie mir recht bald über all meine Fragen Antwort! Bei dieser ominös schlechten Witterung, und der Abfuhr der Rheinbrücke hier kann man ja gar nicht an einen Besuch in Darmstadt denken. Doch hoffe ich, das soll sich binnen 8 Tagen wieder zum Bessern wenden! Die höflichsten Empfehlungen an den Herrn Baron und Herrn Regisseur Birnstyl von Ihrem treu ergebensten Freunde

Conradin Kreutzer.

Die Adresse schreibt Kreutzer mit Vorliebe französisch; so auch hier: „à monsieur Pasqué, Chanteur de la Cour grand ducale à Darmstadt." Daß er trotz alledem deutsch ist, beweist er in der Nachschrift des folgenden Briefes: „Wenn Sie mir lieber in französischer Sprache schreiben wollen, so thun Sie es; a b e r b l e i b e n S i e d a b e y ä c h t d e u t s c h!" Der Brief selbst lautet:

Mainz, 29. Febr. 1845.

Mein theurer Freund!

Ihr liebes Schreiben vom 18ten habe ich richtig erhalten, und ich danke Ihnen freundlichst für die mir mitgeteilten Nachrichten. Hätte ich Ihr Briefchen um einen Tag früher erhalten können, so hätte ich Ihnen angezeigt, daß meine liebe Marie heute singt; zwar nur die Lisa in der Nachtwandlerin, aber doch gewiss mit ihren 2 Arien Beyfall erhalten wird; ferner, dass morgen die Sabine Heinefetter zum Benefiz des Orchesters die Lukretia singt. Vielleicht dass in künftiger Woche Donjuan gegeben wird; da werde ich Sie einen Tag voraus davon avertieren! Die Marie singt darinn die Zerline; binnen 14 Tagen wird sie auch die Adina im Liebestrank und die Gabrielle im Nachtlager singen; es geht nun mit ihr sowie mit ihrer Stimme vorwärts! Bis auf den Herbst hin muß sie in allen gangbaren Opern die Soubretten- und jugendlichen Partien singen können. Glauben Sie nicht, lieber Freund, dass es möglich sey, dass meine Tochter zur Zeit, wenn der Fridolin aufgeführt wird, ein paar Gastrollen wird singen können? Wir wünschten es alle so sehr, und ganz besonders das Aennchen im Freyschütz. Sie müssen so gut seyn, diese Angelegenheit auf eine Ihnen eigene, kluge Weise vorzubereiten. Ich weiß, Sie gelten viel beym Herrn Intendanten und können dadurch mir und den Meinigen gewiss für die Folgezeit nützlich werden! Dass Sie sich mit dem Bruder des Kapellmeisters in etwas überworfen haben, ist mir, aufrichtig gesagt, gar nicht u n lieb und ich glaube, dass wohl auch mehrere der übrigen Mittglieder mit Ihnen in ähnlicher Lage seyn werden. Ich hege immer noch in meinem Innersten die stille Hoffnung, bey Ihnen in Darmstadt eine Anstellung zugleich mit meiner Tochter zu erhalten, die ich gewiss nicht durch allzu grosse Forderungen und Ansprüche erschweren würde. Auch ist es offenbar, daß bey dem regeren Leben und Ansichten des Herrn Intendanten, wo nun doppelt so viele Opern in die Scene gesetzt und aufgeführt werden als früher, 2 Kapellmeister nicht nur nicht überflüssig, sondern sogar in Betracht des Einen notwendig wären. Ich würde auch nicht einmal den Titel eines e r s t e n Kapellmeisters verlangen; das würde sich ohnehin in der Folge von selbst feststellen. Wenn die Besoldung einen Anstand haben sollte, so sage ich Ihnen ganz im engsten Vertrauen, dass ich mich für die Zeit, bis eine ganz neue Reform eintretten würde, (Sie verstehen mich, was ich meine) mit einer Besoldung von nur 1200 Mark fixem Gehalt und einem Benefiz, garantiert mit 600 Mark, wozu ich aber stets eine Oper von meiner Composition liefern müsste, begnügen würde! Dass Sie all das, was ich hier mitteile, als Geheimniss betrachten müssen, versteht sich von selbst und dem Herrn Baron davon nur soviel durchblicken lassen müssen, als Sie für notwendig erachten. Denn wenn doch M. [Kreutzers Rivale in Darmstadt] so etwas wittern würde, so würde er und seine Freunde alles mögliche dagegen arbeiten, denn natürlich würde durch meinen Eintritt als Kapellmeister der Bruder des M. ganz entbehrlich und überflüssig werden. Darum, lieber Freund, recht behutsam in der Sache! Sobald eine bedeutende Oper hier angesetzt ist, so werde ich Ihnen wieder schreiben und ausserordentlich wird es uns angenehm seyn, Sie hier bey uns zu sehen. Wenn Sie nicht auf der Post im Adler bleiben wollen, so gehen Sie in den Europäischen Hof zu Herrn Gastwirth Reis und sagen Sie ihm, daß Sie von mir empfohlen, so werden Sie sehr gut aufgehoben seyn. Mein Prozess ist auch bey der Cour royale verloren! Nun, man muß sich in der Welt alles gefallen lassen, und recht gerne und leicht möchte ich alle Verluste und fehlgeschlagene Hoffnungen verschmerzen, würden nur meine Pläne für Darmstadt in Erfüllung gehen. Ich und die l. Meinigen grüssen Sie herzlichst. Viele Empfehlungen und Grüsse an die Marloff'schen und an Ihren Hausherrn, wenn Sie wollen, von Ihrem ergebensten Freunde

Conradin Kreutzer.

Bereits einen Tag später, am 1. März 1845, sendet Kreutzer einen zweiten Brief hinterher.

Mein lieber Freund Pasqué!

Sie müssen mich schon entschuldigen, dass ich Sie schon wieder mit einem Briefchen bombardiere; allein es ist Ungeduldt, die mich plagt. Ich möchte schon gerne wissen,

ob indessen, als ich Ihr letztes Schreiben erhielt, in Bezug auf meine verschiedenen Wünsche nichts mir Interessantes vorgekommen ist. Dann möchte ich wissen, welch eine Oper von Morgen über 8 Tage, also am 9. dies bey Ihnen gegeben wird. Denn ist die Witterung besser und dahero auch die Rheinbrücke hergestellt, so möchte ich wohl wieder einmal in persona nachsehen, was Sie machen und wie meine Angelegenheiten stehen. Am 10ten sollen hier die Hugenotten seyn, da wird unsere Marie den Pagen singen! Und 8 Tage später der Liebestrank; die Marie die Adina, die sie wirklich schon ganz vortrefflich singt; ihre Stimme nimmt mit jeder Woche bemerkbar an Fülle und Lieblichkeit zu. Sie werden Freude haben, wenn Sie sie wieder hören werden! Hier am Theater werden große Veränderungen vor sich gehen; der neue Theaterdirektor, Herr Löwe, früher Theaterdirektor in Münster, war 8 Tage hier und hat seine Neuerungen damit angefangen, dass er den Herrn Esser (Direktor der hiesigen Liedertafel und des Gesangvereins) statt Herrn Ganz als Kapellmeister engagiert, was nun begreiflich hier eine große Sensation macht, da Herr Ganz schon 25 Jahre hier Kapellmeister und ein Bürger von Mainz ist, und dadurch mit Frau und 6 Kindern brotlos wird. Indessen glaube ich aber nicht, dass dieses Engagement von dem Stadtrate bestätigt werden wird. Das Schlimmste bei der Sache ist, dass Herr Löwe seinen Kapellmeister von Münster, der schon 3 Jahre bey ihm engagiert ist, ebenfalls mitbringt und er doch nicht wird 3 Kapellmeister besolden wollen; das ist eine fatale Geschichte und mich dauert Herr Ganz recht sehr, trotzdem er wohl selbst auch zu diesem Schritte durch sein schleuderisches Wesen seit Jahren dazu beigetragen hat. Nun, vielleicht ändert es sich doch noch auf die eine oder andere Weise zum Besten des Herrn Ganz. Der Herr Direktor Löwe war auch bey uns wegen unserer Tochter Marie, die er als Lisa in der Nachtwandlerin sah und hörte, und die ihm in jeder Hinsicht sehr gefiel, und machte uns Engagementsanträge für sie, die wir jedoch nicht sogleich annahmen, sondern uns Bedenkzeit bis auf den 15ten Aprill ausbaten, was er uns auch zugestand. Sie werden wohl errathen, lieber Freund, warum wir das taten? In Bezug auf ein Engagement in Darmstadt. Löwe hat der Marie 1200 M. und ein halbes Benefiz von 300 M. angetragen. Nun, das ist zwar für das Mainzer Theater gerade kein schlechtes Angebot, und ich glaube, dass er auch noch um 200 M. mehr geben würde! Allein, es ist kein Hoftheater, es ist keine Noblesse im ganzen Geschäft hier und für mich in keiner Hinsicht ein Wirkungskreis. Können wir das Glück nicht haben, nach Darmstadt zu kommen, so werden wir unser Heil in Leipzick oder Dresden versuchen, um unserer lieben Cäcilie wieder näher zu seyn, die wir stets sehr vermissen. Wir haben erst vor einigen Tagen äußerst angenehme Nachrichten von ihr erhalten. Sie ist ganz in ihrem Glücke und lässt alle ihre Bekannten vielmals grüssen, worunter Sie, lieber Freund, auch gehören. So, für heute nun genug; in Erwartung, daß Sie mir recht bald, möglichst bald schreiben, grüssen wir Sie alle freundlichst.

Ihr mit warmer Freundschaft ergebenster

Conradin Kreutzer.

Neue Perspektiven eröffnen sich dem immer hoffnungsseligen Kreutzer durch eine Kapellmeistervakanz in Gent. Daneben aber spielt sein Lieblingsplan, mit seiner Tochter Marie nach Darmstadt engagiert zu werden, wieder die Hauptrolle im Briefwechsel.

Mainz, 10ten März 1845.

Mein lieber, guter Pasqué!

Recht gerne wäre ich gestern zu Ihnen gekommen, allein Imo war hier Donjuan, Marie: Zerline; 2do ist seit ein paar Tagen der Rhein g a n z zugefroren und also fast gar keine Passage; doch hoffe ich, dass bis auf Freitag die Passage wird wiederhergestellt seyn. Dann komme ich ganz sicher und werde trachten, ein paar Tage verweilen zu können, und dann wollen wir uns recht viel über meine Angelegenheiten freundschaftlich besprechen, umso mehr, da ich gerade heute ein Schreiben von Professor Schilpp aus Gent erhielt, worin er mir anzeigt, daß für künftigen Herbst die Stelle des Chef d'orchestre am Theater dort vakant wird und solche in Allem eine Besoldung von 7000 Francs eintragen soll. Er rät mir, um diese Stelle einzukommen und glaubt, daß man meinen Antrag mit Freuden annehmen wird. Was glauben Sie nun dazu? Es ist alles recht schön, allein i c h wäre lieber in D e u t s c h l a n d mit der H ä l f t e des Einkommens zufrieden; i c h b i n n u n e i n m a l e i n d e u t s c h e r M i c h e l ! Indessen will ich aber doch Schritte dafür tun; es kann mir vielleicht in anderer Beziehung nützen! Ueberdenken Sie auch die Sache und bringen Sie diese Notitze gehörigen Ortes an, wo es vielleicht Wurzel fassen könnte. Der wirkliche [jetzige] Chef d'orchestre, Herr Jansens, hat eine Anstellung in Brüssel erhalten, darum verlässt er Gent. Also, sobald die Passage über den Rhein offen ist, komme ich nach Darmstadt und kann dann vielleicht sogleich ein paar Proben beiwohnen. Ihre freundlichen und aufrichtigen Bemühungen für mich und die l. Meinigen erkenne ich mit gerührtem Herzen und Sie können meiner Ihnen gewiss angenehmen Versicherung glauben, dass Sie der Erste und Einzige Mann sind, der sich mir, für meine kleinen Dienste und meine Zuneigung, dankbar erzeigte! Marie war gestern sehr brav als Zerline, aber alles übrige, besonders Scharf, war unter dem Hund, ein wahrer Scandal! Sobald die Proben begonnen haben, geben Sie mir Nachricht. Also in der Charwoche wird sehr studiert werden müssen. Wenn beginnen dieses Jahr die Ferien? Herzliche Grüsse von den l. Meinigen und Ihrem ergebensten Freunde

Conradin Kreutzer.

Im nächsten Briefe, vom 17. März 1845, „Morgens 8 Uhr, Montag", klagt Kreutzer darüber, daß die Passage über den Rhein noch gehemmt ist und er seinen oft angemeldeten Besuch in Darmstadt abermals verschieben muß. „Heute ist nun Thauwetter eingetroffen; ich werde mich nun sogleich auf der Post erkundigen, wann ein s i c h e r e r Eilwagen geht, und geht alles gut, so komme ich morgen, Dienstag Abends, längstens Mittwoch in Darmstadt an; so könnte ich dann mit Gottes Hülfe übermorgen einer Probe des Fridolin beiwohnen und das Fehlende ergänzen, daß es dann weiter kein Hindernis ergeben möge! Recht gerne will ich mehrere Proben der Oper machen und die ersten Vorstellungen dirigieren, es ist ja mein eigener Wunsch, und in Aussicht auf die Zukunft habe ich niemals daran gedacht, auf ein Honorar Anspruch zu machen. D i e s e r Punkt soll also k e i n Hindernis machen!" Seine Tochter Marie erhielt inzwischen indirekt einen Antrag an ein Hoftheater. „Ich glaube, es ist Kassel. Allein das wäre nun gegen meine Pläne, denn ich möchte bey den gegenwärtigen Hoffnungen die hiesige Gegend nicht so plötzlich verlassen. Denn ich weiß, wie das geht: ist man ferne, so wird man leicht vergessen. Sind Sie nur, lieber Freund, behutsam, dass unsere Sache nicht zu laut wird; denn wittern werden die Gegner bald und dagegen manövrieren. Die Idee, meine Tochter noch für ein Jahr hier zu lassen, habe ich ganz aufgegeben; denn aus allen Voranstalten des neuen Direktors Löwe ist zu schliessen, dass er es noch weit ökonomischer und niederer als selbst Remy führen wird; auch soll seine Gesellschaft, die er in Münster hat und grösstenteils mit hieher bringen wird, sehr unbedeutend seyn. Darum wollen wir vereint mit Leib und Seele daran arbeiten, dass wir zusammen nach Darmstadt kommen können." Hiermit schließen die M a i n z e r Briefe. (Fortsetzung folgt.)

Heinrich Marschners Chöre.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

VII. Heitere Gesänge.

Die Gruppe ist fast so groß, wie die der Trinklieder. In ihr finden einesteils rein lyrische, andernteils Gesänge balladischen Charakters — Humoresken — Platz. Da letztere in meiner Abhandlung über Marschners Balladen ausgiebig erörtert sind, so wird hier meist auf eben diese Arbeit verwiesen werden können.

A. F ü r a c a p p e l l a - G e s a n g.
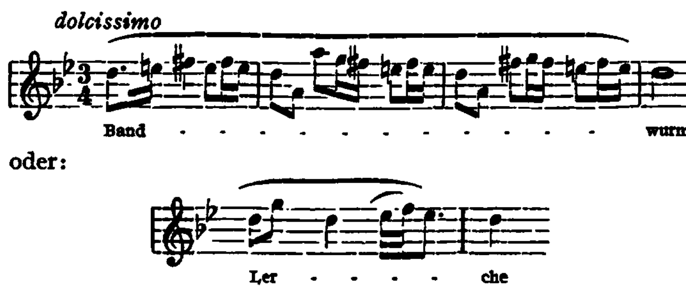
107. *Hans ohne Sorgen*, op. 52, No. 2. In diesem, von Komik förmlich übersprudelnden Monolog übernehmen die beiden Chorbässe gewissermaßen die Rolle des Sprechers, während die Gesamtheit des Chors die einen sehr breiten Raum einnehmenden verschiedenartigsten Interjektionen auszuführen hat: in der ersten Strophe, um die Gefühle des Trinkers im allgemeinen zu schildern, ein „Hickux!", in der zweiten, als Folge einer Prise Schnupftabak: „Hatzi!", in der dritten ein schläfriges, gähnendes: „Yawah", und endlich in der vierten ein fröhliches: „Haha!" Jeder dieser Ausrufe wird zehnmal wiederholt und von einem mehrfachen „Fallera" gefolgt. Danach mag man sich einen Begriff von der Lustigkeit der Komposition und ihrer Wirkung machen.

108. *Liebeserklärung eines Schneidergesellen*, op. 52, No. 6. Wer bei diesem Gesang ernst bleiben kann, dem ist nicht zu helfen. Dem Textverfertiger („Dichter" wäre zu viel gesagt) Herloßsohn aber gebührt der Ruhm, selbst den ärgsten Hypochonder zum Lachen zu bringen, nur im allerbescheidensten Grade; der Komponist hat hier alles getan. Das Stück ist ein „Scherz nach gegebenen Worten und Endreimen" und lautet:

„O süßes Mädchen, sei doch nur kein Klotz,
Gestatte, daß ich breche deinen Trotz,
Laß mich in dein Gemüt ein großes Knopfloch weben,
Laß mich an deiner Seit als schlanke Elle schweben,

Ach meine Liebe ist unendlich wie ein Bandwurm,
Für dich ließ ich mich schmeißen selbst in den allertiefsten Schuldturm,
Blickt mich dein Auge an, sing ich wie eine Lerche,
Wo nicht, so schreit es auf wie Schweine in der Pferche,
Du meiner Sehnsucht Schnaps, du labend Herzensbier,
Der Schneiderinnung du o allerschönste Zier:
Hört ich dein Zünglein nur ein einzigs Wörtlein läuten,
Das Liebe spricht, ich ließ mich alsogleich abhäuten!
O gib doch meiner Brust den allerschönsten Stoß,
O sei mein Winterpelz, am Fenster sei mein Moos!"

Diese Ausgeburt blühenden „Tunnel"-Blödsinns, wovon schon in den „Trinkliedern" die Rede war, hat nun Marschner durch seine Kunst in eine höhere Sphäre erhoben. Zunächst wirkt der vorwiegende Moll-Charakter ungemein komisch. Nach einem lang ausgehaltenen: „Horch!" des Chors beginnt der Schneidergesell (Tenor-Solo) seine Liebeserklärung „mit Schneider-Pathos"; der Chor wirkt von der dritten Zeile ab, nachdem er vorher wenigstens noch zu einer Wiederholung des „Klotz" und „Trotz" Kraft gefunden hat, lediglich als Brummstimme en gros („con bocca chiusa"); nur der zweite Baß unterbricht einmal dieses trostlose Wesen durch ein viermaliges „Ui" im Oktavenschritt. Dafür aber ergeht sich das Schneiderlein in den allerzärtlichsten Koloraturen, z. B.:



Als es aber an den Schluß geht, da wird er mutiger, rückt in G dur zum Angriffe vor und belebt die Apathie seiner Kumpane schließlich so weit, daß sie ihr Brummen aufgeben und im *pp* flüstern:

„O sei sein Pelz,
O sei sein Moos,
O gib den Stoß,
Und sei sein Moos!"

109. *Die Seeligkeiten*, op. 55, No. 1. Wenn einer dieses lustige Stück unter die „Trinklieder" einreihen wollte, so würden wir nichts einwenden können; wir haben es aus Respekt vor den, den Männerchor als Soli überschwebenden, beiden Frauenstimmen unterlassen und ihm den Platz hier angewiesen, zumal da einige Strophen aus der Trinkersphäre heraustreten. Daß es aber alle Vorzüge der Trinklieder aufweist, ist einleuchtend; froher, bisweilen toller Uebermut ist sein Gepräge.

110. *Brautgesang*, op. 55, No. 2. Der etwas verfängliche Text von Strophe 3, 4 und 5 kann, ohne daß der Welt damit etwas verloren geht, umgedichtet werden; alsdann würde sich dieser sechsstimmige, launige Kantus vorzüglich für Hochzeiten, eventuell Polterabende eignen. Wir beenden mit diesem Gesang die drei Nummern umfassende Gruppe: sechsstimmiger Gesänge (vergl. No. 44 und 109); sie sind „der Singakademie zu Berlin so wie deren würdigem Direktor Herrn Professor Zelter" gewidmet, aber so völlig vergessen und verschollen, daß das Auffinden eines Exemplares die größte Mühe machte.

111. *Des Postillions Morgenlied vor der Bergschenke*, op. 66, No. 2. Schönes „Instrumentallied". Dichtung von Wilhelm Müller.

112. *Fastnachtslied*, op. 85, No. 2, und

113. *Matrosenlied*, op. 85, No. 4, frische und kecke Gesänge, von Marschnerschem Schrot und Korn.

114. *Der Gevatter Schneider*, op. 112, No. 1,

115. *Die Pfarrjüngferchen*, op. 112, No. 2,

116. *Der Krautschneider*, op. 112, No. 3,

117. *Die gnädige Frau*, op. 112, No. 4,

118. *Der Amtmann*, op. 112, No. 5 und

119. *Die verzauberte Jungfrau*, op. 112, No. 6 sind unter dem Gesamttitel „Komische Lieder im Volkston" vereinigt; die Dichtungen stammen sämtlich von Friedrich Rückert aus dessen „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohns" (Ges. Gedichte, Frankfurt a. M. 1843, Bd. 3, S. 635 ff.). Wie wir schon häufig zu beobachten Gelegenheit hatten, daß die Qualität des Gedichts befruchtend und belebend auf den Tonsetzer wirkt, so finden wir dies ganz besonders in dieser Liederreihe bestätigt. Eine Fülle von Humor kann der Tonsetzer entfalten, wenn der Dichter durch künstliche Verse und Wortspiele so vorgearbeitet hat, wie hier. Das gemächliche Menuetttempo im ersten Stück führt uns den altfränkischen Gevatter Schneider prächtig vor Augen; bewegt und leicht, nimmer ruhend, plappern die Mäulchen der Pfarrjüngferchen; in derber Weise wird uns der ungeschickte „Dorfkrautschneider Graumann" (mit den Reimen „kaum an" und „schau Mann", „Schweinfleisch" und „Dein Fleisch") vorgeführt, köstlich die gespreizte, tränenselige gnädige Frau des Dorfes, die es nicht übers Herz bringen kann, einen Floh zu knicken. Ueber die „Verzauberte Jungfrau" ist Ausführliches an anderer Stelle gesagt. (Näheres a. a. O.)

120. *Die Wette*, op. 152, No. 3. (Näheres a. a. O.)

121. *Lustige Leute*, op. 183, No. 2. Launiges Studentenlied von bemerkenswerter technischer Arbeit.

122. *Lied des Kutschers*, op. 194, No. 3.

„Und wenn ich von Thessalischen Hexen rede,
So denk' ich hab' ich was gesagt",

meint Homunculus; und wenn ich hier sage, daß der brave Kutscher sein Herz zuerst mit einem Kutschenschlag und dann gar mit einem Omnibus vergleicht, zu dessen Besteigen er alle Mädchen einladet, so denke ich — da wir den Humoristen Marschner nunmehr genügend kennen lernten — auch „was gesagt" zu haben. Köstlich sind die komischen Seufzer des Bedauernswerten:

„Was hilft's? Es ist ein harter Schluß,
Der Kluge fügt sich drein."

123. *O glücklicher Mann*, op. 195, No. 5 könnte auch unter die „Liebeslieder" eingereiht werden; da aber der Tondichter ein „gemächlich bewegtes" Tempo vorgeschrieben und den Schwerpunkt auf die behagliche Befriedigung legt, so möge das Stück lieber hier stehen. Es zeigt uns Marschner auf der Höhe seiner Meisterschaft in der Beherrschung kunstreicher Satzform.

B. Chor mit Instrumentalbegleitung.

124. *Chor der Fakirs*, op. 88, No. 14. Höchst origineller Chor aus der zu Unrecht völlig verschollenen komischen Oper „Der Bäbu". Der fremdartige Charakter des sich unzählige Male wiederholenden „Wah, wah" ist durch Unisonogesang und meckernde Vorschläge ausgezeichnet wiedergegeben.

C. Für Solo mit Chor und Instrumentalbegleitung.

125. *Aus Goethe's Faust*, op. 47, No. 6. (Näheres a. a. O.)

126. *Der Kobold als Bräutigam*, op. 80, No. 6, aus „Hans Heiling". (Näheres a. a. O.)

127. *Braminenlied*, op. 88, No. 10, aus dem „Bäbu" (cf. No. 119), dankbar und wirksam, ohne Besonderheiten.

128. *Zaunstudien*, op. 102, No. 4. Das bekannte reizende Reinicksche Gedicht von dem Malersmann, der, anstatt eifrig zu malen, an den Augen der Liebsten seine Studien macht, ist von Marschner allerliebst komponiert, wozu die schalkhaften Chorrufe: „Aha" und „Ja ja" nicht zum wenigsten beitragen.

129. *Unglückliche Liebe*, op. 190, No. 2. Eine „Romanze, Abends im Freien zu singen." (Näheres a. a. O.)

130. *Kauft Magnete*, ohne Opuszahl. Typischer Bänkelgesang, in der „Polyhymnia" (cf. No. 37) enthalten.

(Schluß folgt.)

Draeseke - Musikfest in Dresden.

(Gesamt-Aufführung der „Christus"-Tetralogie in der Dreikönigskirche am 5., 12. und 16. Mai.)

Es gibt Werke, die zu uns kommen, und solche, zu denen wir hingehen müssen," sagt Franz Liszt. Er hat dabei, was den letzten Teil des Satzes anlangt, mit stummer Resignation wohl auch an sich selbst gedacht. Sicherlich paßt in unseren Tagen dieser Ausspruch auf niemand besser, als auf einen der getreuesten Jünger Liszts, *Felix Draeseke*, der wie wenige unter den Tondichtern „die Palme der Erfolglosigkeit" hat schwingen müssen. Unbekümmert um die Gunst der Menge, oder gar der Mode hat, wie ich in meiner (bei Kahnt Nachf. erschienenen) Draeseke-Biographie näher ausgeführt habe, sich der Meister in seiner Schaffensfreudigkeit nicht davon beeinflussen lassen, ob seine Kompositionen dem allgemeinen Geschmack und Verständnis entsprechen, ob sie aufgeführt wurden, ob sie Anerkennung oder Widerspruch fanden. Er schaffte und schafft noch, weil er schaffen muß, weil sich ihm unbewußt das in Töne umsetzt, was in ihm nach Ausdruck ringt, was er erlebt.

Wohl ist es seit dem 5. Oktober 1905, dem 70. Geburtstage Felix Draesekes, besser geworden, vielfach hat man den Symphoniker gelten lassen, allein seine sonstigen Werke sind

durchweg unbekannt. Und warum? Weil man vor den meisten Tonschöpfungen des Meisters einen heillosen Respekt hat, wie vor etwas Unausführbarem, erschrecklich Schweren und Unergründlichen. Daß dem nicht so ist, daß bei aller Riesenarbeit der Vorbereitung und Ausführung die künstlerische Mühe glorreich lohnt, hat der Berliner Musikdirektor *Bruno Kittel* im Februar d. J. gezeigt. „Mutig dünkt mich der Mann." Er ging zu Draeseke hin und brachte die Mysterium-Tetralogie „*Christus*", des Meisters größte und umfangreichste Schöpfung, sein Lebenswerk zur Aufführung. Bekanntlich mit einem Erfolge, der Felix Draeseke zur Freude aller aufrichtigen Musiker und Musikfreunde den Ehrendoktortitel der Berliner Universität eintrug. Den Text für das „Christus"-Mysterium entnahm Draeseke, selbst der Sohn eines hervorragenden Gothaer Geistlichen, im Verein mit seinem Schwager, Pastor Adolf Schollmeyer, fast wörtlich der Heiligen Schrift. Die ersten Skizzen und Aufzeichnungen der Musik reichen bis ins Jahr 1864 zurück. Arbeiten anderer Art schoben die Ausgestaltung des Planes beiseite. Erst 1895, also mit sechzig Jahren, begann der Meister den Willen zur Tat werden zu lassen, und in kaum vier Jahren ward das Riesenwerk vollendet. Einzelne Teile des Mysteriums wurden in Meiningen, Bremen (Tonkünstlerversammlung 1900) und Dresden (Letzter Teil unter Musikdirektor Felix Ramoth) aufgeführt. Ueber zehn Jahre blieb die Tetralogie unbeachtet liegen, bis, wie gesagt, Bruno Kittel im Februar in *Berlin* die erste Gesamtaufführung wagte. Nun regte sich auch in Dresdner Musikerkreisen der Wunsch, den „Christus" in der zweiten Vaterstadt Draesekes, in der er seit 1876 gewirkt und geschaffen, zur Aufführung zu bringen. Das war leichter gesagt als getan. Zunächst galt es, den Kittelschen Chor, der so Rühmenswertes in Berlin geleistet, zu gewinnen und ein ebenbürtiges Orchester. Man entschied sich für die Chemnitzer Stadtkapelle, die durch Mitglieder der Hofkapelle ergänzt wurde; der Kittelsche Chor fand durch sangeskundige Dresdner Damen und Herren die erforderliche Verstärkung. Es bildete sich ein Ausschuß, dessen Finanzgruppe besonders glücklich war, da sie einen Garantiefonds von über 16 000 M. zusammenbrachte. Ehre diesen Männern, das hat Felix Draeseke selbst am lautesten bekannt, um so mehr, als durch die wirksame Propaganda die Einnahmen so hoch wurden, daß die enormen Kosten für die Sonderzüge aus Berlin und die Reisespesen der Chemnitzer Musiker aus den Eintrittsgeldern gedeckt werden konnten, so daß der Garantiefonds kaum in Anspruch genommen zu werden braucht.

Die „Christus"-Tetralogie gliedert sich in ein Vorspiel „Die Geburt des Herrn" und die drei Oratorien „Christi Weihe", „Christus der Prophet" und „Tod und Sieg des Herrn". Die Bezeichnung „Mysterium" wählte Draeseke nicht etwa, um auf eine szenische Darstellung nach Art der Oberammergauer Passionsspiele hinzuweisen, er wollte damit nur „die durchaus durchgeführte dramatische, von epischen Bestandteilen freie Form" des Werkes klarstellen. Bevorzugte der Komponist, mit Ausnahme der beiden hervorstechenden Christus-Themen und des Satans-Themas, die sehr häufig und in kunstvollen Verschlingungen angewendet werden, nicht durchgängig die leitmotivische Ausgestaltung der Musik, so hat er doch, um den dramatischen Fluß nicht zu hemmen, „den strengen Abschluß der einzelnen kleineren Sätze und Teile" vermieden. Das erste Christus-Thema, sowie zwei Johannes-Themen entnahm Draeseke dem gregorianischen Choral. Es würde zu weit führen, das Riesenwerk in seine herrlichen Einzelheiten zu zergliedern, dazu bedürfte es einer umfassenden Analyse. Es genügt für heute, auf das Wichtigste aufmerksam zu machen, auf die Stellen, deren künstlerischer Wert, deren musikalische Bedeutung schon allein die Aufführung lohnen. Es gibt der Szenen, um beim Tondrama zu bleiben, genug, die direkt neben die kirchlichen Meisterwerke unserer Klassiker zu stellen sind. Der Schwerpunkt der ganzen Tetralogie liegt in der wirklich grandiosen Struktur der Chöre, deren Kontrapunktik den überragenden Meister zeigt. Gleich der erste Chor im Vorspiel ist ein leuchtendes Zeugnis dafür, wie sehr Draeseke Wagners Mahnung beherzigt hat, sich immer wieder an die Klassiker zu halten. Dann der Schlußchor der Engel „Machet die Tore weit!" im ersten Oratorium. Wo findet man ein Gegenstück, denn bei Händel. Im zweiten Oratorium stellt der Schluß der zweiten Abteilung nach der Erweckung des Lazarus (Klagechor der Juden), der Chor der „Jünger und Gläubigen", der „Pharisäer und Schriftgelehrten", sowie der Engel (Knabenstimmen) mit das Ergreifendste und Eindringlichste des ganzen Werkes dar. Niemand kann sich dieser wunderbar packenden Wirkung entziehen, die in dem „Hosianna dem Sohne Davids!" gipfelt. Und klar baut sich diese Architektur auf! Wie kongenial wußte aber auch Bruno Kittel, der begeisterte und begeisternde Sieger der Massen, in nachschaffender großzügiger Kraft, dieses Monumentalgebäude kontrapunktischer Kunst vor uns aufzurichten. Selbst der mit außerordentlichen Klangmitteln in reichster Farbengebung arbeitende Schlußchor des letzten Oratoriums, der das Ganze krönt, kann diesen ans Herz greifenden Eindruck nicht überbieten. Von echt dramatischem Einschlag sind die Hauptszenen, in die der Heiland gestellt ist, so in der Begegnung mit dem Satan im ersten Oratorium, bei den Seligpreisungen, nicht zuletzt bei Kaiphas und Pilatus. Wonnige Melodik ist über den Einzelgesang ausgegossen, es sei da, um nur ein Beispiel zu nennen, die Stelle des Engels „Dies ist die Stunde und die Macht der Finsternis" im dritten Oratorium genannt. Die Orchesterzwischenspiele sind auf ein Minimum beschränkt, wo sie aber einsetzen, wie vor der Kreuzigung („Wenn ich einmal soll scheiden"), da rühren sie mächtig. Aehnlich verhält es sich mit der Orgel.

Wo viel Licht ist, da ist auch Schatten. Den Schatten beschwören die nicht wegzuleugnenden Längen des Dialogs. Der Wortreichtum der Schrift hat Draeseke dazu verleitet und das gewiß ehrliche Bestreben, so deutlich wie möglich zu sein. Indessen hätte, zumal in den beiden letzten Oratorien die Wirkung des Ganzen durch eine knappere Fassung der einzelnen Szenen, durch eine schnellere Aufeinanderfolge der Geschehnisse bei aller musikalischen Farbenpracht sich erhöhen lassen. „Sunt certi denique fines!" Dies Wort gilt auch für die Aufnahmefähigkeit der Hörer. — Die Aufführung war ein musikalisches Ereignis. Uebermenschliches hat *Bruno Kittel* geleistet, ein Dirigent, um den wir Dresdner die Reichshauptstadt ebenso beneiden, wie um seinen zu höchstmöglicher Gesangstechnik und Gesangskultur emporgestiegenen Chor, den eine erlesene Schar von Mitgliedern des Bernhard Schneiderschen Damenchors und des Männergesangvereins „Orpheus" zu großartiger Klangfülle vervollständigte. Doch auch die Solisten sind mit hohen Ehren zu nennen, vor allem *Karl Perron* und *Albert Fischer* (im letzten Oratorium), die beiden Vertreter der Christus-Partie. Ersterer stand besonders in „Christus der Prophet" im Mittelpunkte der Handlung, seine reife abgeklärte Vortragskunst schuf trotz einer Indisposition wundervolle Eindrücke. Albert Fischer rettete den letzten Abend, indem er für den erkrankten Perron einsprang. Sein klangvolles Organ kam, wie in Berlin, auch hier der Partie wohl zu statten, wenn auch in stilistischer Beziehung mancher Wunsch offen blieb. Die übrigen Solisten sollen wenigstens dem Namen nach genannt sein. Es waren dies an den drei Abenden die Damen *Steinweg* (Berlin), *Ottermann*, *Schjelderup*, *Rahm-Rennebaum* (Dresden), die Herren *Bergmann* (Berlin), *Lordmann*, *Rüdiger*, *Trede*, *Porth*, *Enderlein* (Dresden). Nicht vergessen seien ferner der Vertreter des Orgelparts, Herr Dr. *Schnorr v. Carolsfeld* (Dresden) und das durch Mitglieder der Dresdner Hofkapelle ergänzte Chemnitzer Stadtorchester.

Und nun, zum Schluß, es bleibt bezüglich der Popularisierung der Werke Felix Draesekes noch viel, viel zu tun. Das Wort des Hans Sachs „Ehret Eure deutschen Meister!" läßt in diesem besonderen Falle nur die eine Deutung zu: „Führt Draesekes Kompositionen auf, und wenn Ihr — zu ihnen hingehen müßt!"

Heinr. Platzbecker.

Das Regime Gregor.

DAS erste Jahr des Gregorianischen Kalenders ist vorüber und man müßte lügen, daß es zu bedingungsloser Zustimmung verführt. Im Gegenteil. Gregors erstes Versprechen hatte uns einen neuen ersten Dirigenten verheißen. Nach einem vollen Jahre kam jetzt Herr *Fitelberg* aus Warschau, ein vortrefflicher, temperamentvoller Konzertdirigent, dem aber jede Theaterpraxis mangelt, was sich auch bei seinem Debüt mit dem neustudierten „Hans Heiling" deutlich und schmerzlich genug gezeigt hat. Das zweite Versprechen, das stillschweigend an die Person des neuen Leiters geknüpft wurde, war der erstklassige Regisseur, der er uns sein sollte, nachdem wir die gute Nachricht von Herrn *Wymétals* Abgang mit Freude vernommen. Aber Herr Gregor hat in diesem ganzen Jahr nicht mehr als drei Inszenierungen geleistet, in denen er wohl überall den routinierten Theatermenschen, den Meister des Drills, aber nur ein einzigesmal in „Pelleas und Melisande" auch Künstlerisches, aus dem Geiste des Werkes geschöpftes Empfinden gezeigt hatte. In „Don Pasquale" war es ein sehr äußerliches Markieren der Rhythmen und Pausen, mit manchem Stich ins Possenhafte, und beim „Gaukler unserer lieben Frau" kann vom Geiste des Werkes überhaupt nicht gesprochen werden. Dagegen blieb uns Herr Wymétal erhalten, und es gelang ihm, die einzige bedeutsame Novität dieses Jahres, Bittners „Bergsee", so zuzurichten, daß ihm die Hauptschuld an dem Wiener Mißerfolg zufällt. Was wir aber sonst an Novitäten gehabt haben, zeigt deutlich die Unsicherheit des jetzigen Kurses. Ueber *d'Alberts* „Verschenkte Frau", diese Pseudooperette, über Oberleitners gänzlich unbedeutende „Aphrodite" ist in der „N. M.-Z." ausführlich berichtet worden. Bleibt noch Massenets „Gaukler", dieses nicht gerade starke Werk, das dem Auge schmeichelt und das Ohr leer läßt.

So wird es denn zu geschäftlichen Zwecken ausgebeutet, in der Manier der Vorstadtbühnen heruntergespielt, worauf triumphierend verkündet wird, das Defizit der Hofbühne sei noch nie so gering gewesen, wie heuer. Das künstlerische Defizit, wen kümmert das? Das russische Ballett mit Preisen für Millionäre mußte die Kassen füllen helfen, das Starsystem, das wir dank Mahler endgültig zugunsten eines wirklich stilvollen Ensembles verdrängt glaubten, blüht wieder auf. Herr *Baklanoff*, ein sehr begabter junger Russe, tritt, obwohl engagiert, dreimal wöchentlich „als Gast" auf, bringt unbekümmert in alte, einheitliche Vorstellungen seine „Auffassungen", wie eben jetzt in einem total verfehlten „Bajazzo" auch seine fremde französische oder italienische Sprache. Aber damit werden die alten Vorstellungen nicht besser. Wie traurig sieht z. B. diese „Carmen" aus, die doch Gregors berühmter Erfolg in Berlin war. Von Wagner nicht zu reden. Gering bleibt demgegenüber das Verdienst, Mozart und Beethoven von Weingartners Aenderungen befreit und in der Mahlerschen Fassung restituiert zu haben, wenn sie neben dem Gaukelspiel Massenets keinen Platz im Repertoire finden. — Aber ich vergesse das Ballett. Denn auch das war ein Hauptprogrammpunkt des neuen Direktors. Aber seit *Schnitzler-Dohnanys* immerhin ernster, wenn auch wenig geglückter Pantomime vom „Schleier der Pierrette", die bald verschwand, blieb nichts als typischer Ballettstumpfsinn, neu bewiesen durch „Nippes" von *Pantasi-Bayer* und die „Jahreszeiten der Liebe" von Regel, Musik (traurig genug!) nach Schubert von *Lehnert*. — So verlief das erste Jahr Gregor. Von kleinen Reibungen und Entgleisungen mehr persönlicher Natur soll nicht gesprochen werden. Aber Herr *Gregor* ist uns kein Regisseur, da er sich nicht betätigt, auch kein künstlerischer Leiter, bloß ein tüchtiger Administrator und guter Geschäftsmann. Aber daß man auch mit den reinsten künstlerischen Mitteln, mit der höchsten Intention „Geschäfte" machen, ohne Stars und ohne „Kassenstücke" die Leute ins Haus zwingen kann, hat zur Genüge *Mahler* bewiesen. An sein Vorbild hat man sich zu halten. Dann wird der Kassenrapport nicht sinken, das künstlerische Niveau aber wieder steigen. Und das ist doch schließlich die Hauptsache. **Dr. R. S. Hoffmann.**



Freiburg i. Br. Von künstlerischen Veranstaltungen der Saison wären noch hervorzuheben: Der dritte Kammermusikabend unserer einheimischen Vereinigung, an dem ein neues Streichquartett von *Julius Weismann* (op. 41, d moll) seine Erstaufführung erlebte; die Aufführung der Matthäus-Passion durch den Oratorienverein unter *Karl Beines;* die weiteren Harmsschen Künstlerkonzerte, die mit dem erstmaligen Auftreten des vorzüglichen Pariser Capet-Quartetts, der ganz hervorragenden Madame *Charles Cahier*, sowie des jetzt schon mit in erster Linie stehenden jugendlichen Pianisten *Alfred Höhn*, wie auch durch die wiederholte Bekanntschaft mit dem famosen Geiger *Joseph Szigeti*, uns in der Tat hohe künstlerische Genüsse bereiteten. — Das auch in diesem Jahre von dem um das Freiburger Musikleben hochverdienten E. Harms wieder veranstaltete V. Freiburger Kammermusikfest brachte am 1., 2., 4., 6. und 7. Mai eine Aufführung sämtlicher Streichquartette Beethovens durch das Berliner *Klingler*-Quartett. Unter stetig wachsender Teilnahme des Publikums bewältigten die von ihrem letzten Auftreten hier bereits bestens bekannten Künstler die gewaltige Aufgabe. Das Fest hinterließ hochkünstlerische, erhebende Eindrücke, die auch, namentlich am Schluß, in den begeisterten Ovationen der Zuhörer ihren beredten Ausdruck fanden. *l.*—

Halle a. S. In unserer Oper herrschte am Schluß der Spielzeit ein überaus reges Leben. Eine „Siegfried"-Aufführung gewann besonderes Interesse durch das Doppelgastspiel von Walter Soomer (Dresden, Wanderer) und Rudolf Bechstein (München, Mime). Der dänische Sänger Wilh. Herold entfesselte in Aufgaben varistischer Kunst (Pedro, Bajazzo, Turiddu) stürmischen Beifall. *d'Alberts* „Die verschenkte Frau" fand zwar keine enthusiastische, wohl aber eine recht freundliche Aufnahme. Der Meisterwurf auf dem Gebiete der komischen Oper ist dem sympathischen Komponisten damit noch nicht gelungen. Kapellmeister *Ed. Mörike* beschloß seine hiesige künstlerische Tätigkeit mit einer völligen Neueinstudierung von Straußens „Salome". Halle verliert an diesem Künstler eine hervorragende und vielseitig begabte Kraft. Mit ihm scheiden u. a. noch der Heldentenor Otto Lähnemann, die Hochdramatische Stephanie Preismann und leider auch die Kammersängerin Albine Nagel. Die Leistungen dieser intelligenten Künstlerin als Salome, Rosenkavalier, Beatrice, Carmen usw. werden hier unvergessen bleiben. Ganz zum Schluß gab es ein künstlerisches Ereignis allerersten Ranges: ein Gesamtgastspiel der Dessauer Hofoper. Zur Aufführung kam (zum ersten Male für Halle!) Richard Straußens „Elektra" in hervorragender Besetzung. Titelrolle: Aline Sanden, Klytämnestra: Lily Harking, Chrysothemis: Sophie Wolf, Orest: Charles Mott. Die Dessauer Hofkapelle mit ihrem genialen Dirigenten, Generalmusikdirektor *Franz Mikorey*, an der Spitze, leistete in jeder Hinsicht ideal Vollendetes. Eine neue Dekoration hatte eigens Professor Hans Frahm (Dessau) entworfen. Das Werk selbst wurde mit gemischten Gefühlen aufgenommen, wie das bei einem erstmaligen Hören nur natürlich ist. *Paul Klanert.*

Konstanz. Von den fünf Symphoniekonzerten im Inselsaal unter Kapellmeister *Arnold Rust* ist besonders ein Brahms-Abend mit der Vierten und der Altrhapsodie bemerkenswert gewesen. (Ida Kuhl-Dahlmann als Solistin.) Im letzten Konzerte spielte Marteau Beethoven und Bach. An diesem Abend hörten wir hier auch zum ersten Male die sogenannte Jenaer Symphonie Beethovens. Von den Solisten der andern Konzerte ernteten der Kammersänger Vaterhaus (Frankfurt) und besonders Frau Louise Debogis (Genf) reichen Beifall. — Die Ackermann-Abende brachten uns neben Literarischem die rassige Gertrud Leistikow mit ihren charakteristischen Tänzen, einen Trio-Abend (Max Pauer, Professor Wendling, Hugo Saal) und die „Brüsseler", die zu erklärten Lieblingen des Publikums geworden sind. — Im Mittelpunkt des Interesses aber stand die Aufführung des Brahmsschen Requiems durch den Oratorienverein „Bodan" unter seinem neuen Dirigenten *Karl Bienert*. Wir hatten Karl Bienert schon im letzten Jahre als vorzüglichen Theaterkapellmeister kennen gelernt. Wie er das Requiem herausbrachte, bestätigte das Vertrauen, das man in ihn setzte, und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Der Chor zeigte sich auf einer Höhe der Schulung wie nie zuvor. Zu dem Erfolge trugen auch die beiden Solisten bei: Dr. Fritz Hopf (Berlin) und Frau Anette Bienert-Beserup. Viel Anklang fanden auch die von Karl Bienert veranstalteten Kammermusikabende. *M. R.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Berliner Kurfürstenoper hat zwei musikalische Einakter von *Erik Meyer-Helmund*, „Traumbilder" und „Taglioni" herausgebracht.

— Die ersten Aufführungen der neuen Oper von *Richard Strauß*, „Ariadne auf Naxos", sind im neuen Stuttgarter Hoftheater nunmehr definitiv auf den 25., 26. und 27. Oktober angesetzt. (Preis der Plätze: 50 M. für Parkett und ersten Rang.) — Im neuen Hoftheater wird auch *Caruso* zum erstenmal in Stuttgart auftreten, und zwar am 1. und 3. Oktober (Pagliazzi und Bohème). Man kann ihn in Stuttgart schon für 2 M. hören. Der teuerste Platz beträgt 30 M.

— In den Zeitungen ist über die Wiesbadener Festspiele zu lesen: Infolge der endgültigen Absage des Kaiserbesuchs hat das Programm der nunmehr ihres offiziellen Charakters entkleideten Festvorstellungen einige Veränderungen und auch eine Preisreduktion erfahren. Statt Webers „Freischütz" gelangt Wolf-Ferraris „Der Schmuck der Madonna" und statt Glucks „Armide" der „Rosenkavalier" von R. Strauß zur Aufführung. — Nicht uninteressant!

— Auch Lübeck hat nun nicht umhin gekonnt, Maifestspiele zu veranstalten. Vier „Elitevorstellungen" haben stattgefunden mit „nur Koryphäen der Bühnenwelt". Abendroth dirigierte den „Tristan", *Karl Pfeiffer* (Lübeck) die „Walküre" und Hans Pfitzner die „Meistersinger". Wir können an Elitevorstellungen mit fremdem Personal und fremden Kapellmeistern (wieviel Proben waren?) nicht recht glauben.

— Im Berliner Neuen Operettentheater ist die Operette „Der Kongreß von Sevilla" des geistreichen Pariser Komponisten *Claude de Terrasse* aufgeführt worden.

— *Hermann W. v. Waltershausens* Musiktragödie „Oberst Chabert" ist bisher von 35 Opernbühnen zur Aufführung angenommen worden.

— In *Hildesheim* hat ein Teil des Ensembles der Dessauer Hofoper Opernaufführungen veranstaltet. Eine Vorstellung für Arbeiter wurde von der Stadt finanziell unterstützt.

— „Doktor Eisenbart" (The Quackdoktor) ist der Titel einer abendfüllenden komisch-romantischen Oper in einem Vorspiel und drei Akten, die der deutsch-amerikanische Komponist *Alvin Kranich* vollendet hat. Verfasser des Textbuches ist der Dresdner Schriftsteller F. A. Geißler.

— Die Wiener Hofoper hat *Siegfried Wagners* „Banadietrich" in Anwesenheit des Komponisten herausgebracht.

— Aus Budapest wird gemeldet: Die von dem Direktor der Volksoper angeregten Wagner-Festspiele haben unter großem Andrang des Publikums begonnen. Das 3000 Personen fassende Haus war ausverkauft. Es sind dies seit vielen Jahren die ersten deutschsprachigen Opernaufführungen in der ungarischen Hauptstadt. Erste Kräfte von deutschen Bühnen (Bayreuth und München), Orchester

und Chor aus Dessau wirken mit. Die erste „Lohengrin"-Aufführung stand unter Leitung von Generalmusikdirektor *Mikorey*. Den Fliegenden Holländer und Tristan und Isolde dirigierte *Otto Lohse*. Die Damen Plaschke, Cahier und Mottl-Faßbender sowie die Herren Knote, Erdös, van Rooy, Bary und Bender waren Vertreter der Hauptrollen. Die Aufführungen sind ein Ereignis für Budapest. Der Chauvinismus hat also wieder mal eine Niederlage erlitten.

— In Amsterdam hat eine Aufführung des „Parsifal" vor geladenem Publikum stattgefunden. Die Vorstellung stand unter *Henri Viottas* Leitung, die Regie führte Professor *Fuchs* (München).

— In Christiania wird, zum erstenmal in Norwegen (!), ein Werk Wagners gegeben: „Lohengrin". Kammersänger *Wilhelm Herold* wird den „Lohengrin" sechsmal hintereinander singen. Daß Wagner bisher in Christiania nicht aufgeführt wurde, liegt in den eigenartigen Theaterverhältnissen der Hauptstadt, die keine stehende Oper besitzt.

— Die Metropolitan-Oper in New York will in der nächsten Saison wieder ein „amerikanisches Werk" aufführen, eine Komposition von *Walter Damrosch:* „Cyrano de Bergerac". Das Textbuch ist von dem Musikreferenten der „Sun", W. J. Henderson, geschrieben. Die erste Novität soll „Boris Godunow" sein, ihm folgen zwei Opern von Debussy, deren Text sich an Erzählungen Poes anlehnt. Unter den Neueinstudierungen befinden sich: „Die Entführung aus dem Serail" und „Der Freischütz".

— Nach der Aufführung der „Aida" von Verdi ist nun auch die „Zauberflöte" am Fuß der Pyramiden gegeben worden, und zwar in der neuen Inszenierung des Münchner Ingenieurs Karl Gutenberger-Pelér. Kühles Wetter hatte die Zahl der Besucher, zu denen auch der Khedive von Aegypten zählte, etwas beeinträchtigt, heißt es in den Berichten, auch sei das Orchester für die akustische Wirkung im Freien zu schwach gewesen. Man wird derartigen Experimenten keine ernsthafte Bedeutung zusprechen dürfen.

— Die Meldung, daß *Richard Strauß* eine neue Oper „Don Quixote" komponiere (siehe Heft 15), ist auf einen April-Scherz zurückzuführen. Die Weimarische Landeszeitung hatte den Einfall gehabt, das Organ des deutschen Bühnenvereins nahm ihn auf, eine Berliner Zeitung folgte nach, und von da aus flog die Ente durch die deutsche Presse. — Das Wesentliche eines April-Scherzes besteht unserer Meinung nach darin, daß er für den aufmerksamen Leser zu erkennen ist. Am 1. April einfach eine erfundene Nachricht zu bringen, ist doch kein Witz? Und auch die Berliner Blätter sind nicht verpflichtet, die Weimarer Theaterverhältnisse so genau zu kennen, um Anspielungen darauf aus der Notiz zu entnehmen. Im übrigen: gibt es kein anderes Thema als Richard Strauß? Wer macht in Wahrheit die „Reklame"?

*

— Das Programm zum „Sechsten deutschen *Bach-Fest*" in Breslau lautet: Erstes Chor- und Orchesterkonzert am 15. Juni (Kantaten, Klavierkonzert in d moll). 16. Juni: Vormittags-Festgottesdienst in der Lutherkirche; mittags Kammermusik, abends Kirchenkonzert. 17. Juni: Zweites Chor- und Orchesterkonzert.

— Die Veranstaltungen für das erste *Schwedische* Musikfest in Dortmund vom 8.—11. Juni bestehen in einer Festvorstellung (Theâtre parée) im Stadttheater, zwei Kammermusikkonzerten, zwei Orchesterkonzerten und in einem Konzert des Schwedischen Studentenchors O. D. aus Upsala. — Am 11. Juni, abends nach dem Konzerte des Studentenchores am Fredenbaum, findet eine Abschiedsfeier an der Kronenburg statt, gegeben von Gönnern des Musikfestes.

— Die Wiener Musikfestwoche, die vom 21. Juni bis 1. Juli unter Leitung von *Arthur Nikisch, Franz Schalk, Bruno Walter* und *Felix Weingartner* stattfindet, bringt in den Festkonzerten der Wiener Philharmoniker Schuberts Es dur-Messe, Beethovens Neunte Symphonie und andere Werke, Symphonien von Brahms, Haydn, Gluck, Mozart, Liszts Krönungsmesse, Bruckners Neunte Symphonie und endlich die Uraufführung der Neunten Symphonie von Gustav Mahler aus dem nachgelassenen Manuskript, so daß also bei diesem Musikfest „drei Neunte" zu hören sein werden. Die Festvorstellungen in der Hofoper und im Hofburgtheater bringen u. a. „Figaros Hochzeit" und Smetanas „Dalibor".

— Wie uns aus München geschrieben wird, hat das Münchner „Konzertvereinsorchester" auf einer großen Tournee, die die Kapelle unter *Ferdinand Löwe* nach den bedeutendsten Städten Italiens, Südfrankreichs und der Schweiz führte, enthusiastischen Erfolg gehabt. Besonders stürmisch aufgenommen wurde stets der „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß, so daß dieses Werk fast überall wiederholt werden mußte.

— Ein Andante religioso von Musikdirektor *Willi Benda* ist in einem Konzert des Bielefelder Konservatoriums aufgeführt worden.

— Im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin, erscheinen demnächst folgende neue Orchesterwerke: Max Reger, op. 123, Konzert im alten Stil für kleines Orchester. Uraufführung am 28. Oktober 1912 in Hamburg unter Leitung des Komponisten. E. Mlynarski, Symphonie für großes Orchester. Uraufführung im Sommer 1911 in London. Beide Werke wurden bereits vor dem Erscheinen von mehreren bedeutenden Orchestervereinigungen zur Aufführung erworben.

— Unter dem Namen „Frankfurter Tonkünstlerorchester" hat sich in Frankfurt a. M. eine Vereinigung unter Leitung des königl. Musikdirektors *Kaempfert* gebildet, deren Aufgabe es sein soll, in erster Linie die künstlerische Musik zu pflegen. Die Eintrittspreise sind durchaus populär gehalten.

— An einem Kompositionsabend von *W. K. Wolf* in Augsburg ist auch ein Werk mit einer bisher noch nicht dagewesenen Besetzung gespielt worden: eine „Fantasie" (Capriciana) für Klavier, Pikkolo, Violine, Englisch Horn und Baßklarinette.

— In Würzburg hat die Musikschule Mozarts „c moll-Messe" aufgeführt. 400 Gesangs- und 70 Instrumentalkräfte wirkten unter Leitung des Direktors Professor *Meyer-Olbersleben* mit.

— Der Dresdner Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* ist, wie man uns schreibt, von einer erfolgreichen Konzerttournee im Orient zurückgekehrt.

— *Fritz Steinbach* hat sich bei den Symphoniekonzerten, die alljährlich nach Schluß der Opernspielzeit im Scalatheater stattzufinden pflegen, dem Mailänder Publikum zum ersten Male vorgestellt. Im Mittelpunkt seines Konzerts stand die erste Symphonie von Brahms und das Brandenburgische Konzert von Bach.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Konservatorien.* In Dr. *Hochs* Konservatorium in *Frankfurt* werden am 1. September Prof. *Arnold Mendelssohn* als Lehrer für Kontrapunkt, Komposition und Chorgesang, Herr *Julius Gmeiner* als Lehrer für Sologesang und Frl. *Gretchen Dessoff* als Leiterin des Frauenchores in die Anstalt eintreten. — Die Hochschule für Musik in *Mannheim* unterhält seit Ostern dieses Jahres eine Kinderchorgesangsschule unter Leitung des Direktors Karl Zuschneid; besonderes Gewicht soll dabei vorerst auf systematische Atem-, Tonbildungs-, Treff- und Sprachübungen, die Grundelemente rationeller Stimmübung, gelegt werden. — Der ausgezeichnete Orgelvirtuose *Alfred Sittard*, der Dresden nunmehr verlassen und sich in seiner Vaterstadt Hamburg niedergelassen hat, wird dort seine pädagogische Tätigkeit in erster Linie am Vogtschen Konservatorium für Musik ausüben. Diesem Konservatorium ist unter dem Namen „Norddeutsche Organistenschule" eine besondere Abteilung für künstlerisches Orgelspiel angegliedert worden, deren Leitung Herrn Sittard übertragen wurde. (Nähere Bestimmungen sind im Vogtschen Konservatorium für Musik von Anfang Juni ab kostenfrei erhältlich.) — Das *Stuttgarter* Konservatorium hat eine Gedächtnisfeier für seinen verstorbenen Ehrendirektor *Edmund Singer* unter Leitung von Professor *Max v. Pauer* veranstaltet. Herr Eisenmann sprach zum Gedächtnis seines früheren Lehrers im Namen der vielen Schüler Singers.

— *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., in Düsseldorf.* Wir werden um Aufnahme folgender Mitteilung gebeten: „Endlich haben sich auch die konzertierenden Künstler, Instrumentalisten, Opern- und Konzertsänger, sowie Schauspieler, Rezitatoren, Quartettvereinigungen und Ensembles zur Wahrung ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen zu einem Verband zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt den engeren Zusammenschluß seiner Mitglieder, die Regelung des Verkehrs zwischen ihnen und den Konzerte veranstaltenden Vereinen, die Schaffung von Wohlfahrtseinrichtungen und ist mit einer eigenen Vermittelungsanstalt verbunden, die für die Künstler die Engagements besorgt, Verträge mit den engagierenden Vereinen tätigt, in geeigneten Städten des Reiches sogenannte Einführungskonzerte arrangiert, in denen zugleich mehrere Solisten vor eingeladenen Musikdirektoren, Vereinsvorständen und Kritikern auftreten, um sich einzuführen und weiteren Kreisen bekannt zu machen, so daß die kostspieligen und meist gänzlich erfolglosen Solistenkonzerte entbehrlich werden. Das Verbandsorgan unterrichtet die Mitglieder, eventuell auch die Vereine kostenlos über Vakanzen, sorgt für die Verbreitung von Angeboten, Referenzen, Kritiken, enthält Mitteilungen über die (ehrenamtliche) Tätigkeit des Vorstandes und die Geschäftsleitung des Verbandsdirektors. Der Verband ist eingetragen beim Königl. Amtsgericht in Düsseldorf, also mit den Rechten einer juristischen Person ausgestattet. Eine stattliche Anzahl bekannter wie auch jüngerer Solisten ist dem Verbande bereits beigetreten. Alle Zuschriften sind an den Verbandsdirektor, Herrn Otto Süße-Wilsing in Düsseldorf-Grafenberg, Grafenberger-Allee Nr. 396, zu richten." — Hoffentlich entwickelt sich der Verband gut. Zu wünschen wäre es gewesen, wenn etwas genauere

Angaben, Namensnennung usw. der ersten Mitteilung mit auf den Weg gegeben worden wären.

— *Rhythmische Gymnastik.* Die Bildungsanstalt *Jaques-Dalcroze* hat in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden dank dem Opfermut einiger Kunstfreunde ein eigenes Heim erhalten, das in diesem Sommer eröffnet werden soll. Nach den Plänen des Architekten Heinrich Tessenow ist ein mächtiger Saalbau aufgeführt worden, den eine Kleinhäusergruppe umgibt. Der Saal hat neuartige Bühneneinrichtungen. In der Bildungsanstalt werden in der Zeit vom 28. Juni bis 11. Juli Schulfeste veranstaltet, bei denen Schüler und Schülerinnen des Instituts und Kinder aus der Gartenstadt Hellerau, insgesamt 250 Personen, mitwirken werden. Das Programm der Spiele umfaßt den zweiten Akt des „Orpheus" von Gluck, eine rhythmisch verkörperte Fuge von Bach, eine Fuge mit Schlußchor von Mendelssohn und eine von Jaques-Dalcroze erdachte Pantomime „Narziß und Echo".

— *Ein neuer Sieg der Operette.* Aus Berlin wird gemeldet: Das Schicksal der *Kurfürsten-Oper* hat sich endgültig entschieden. Direktor Palfi zieht aus dem Neuen Operettentheater aus und tritt die Herrschaft in der Kurfürsten-Oper im Herbst d. J. an. Seine erste Saison soll mit Kienzls „Kuhreigen" eröffnet werden. Palfi hat weiter Lehárs Operette „Endlich allein" erworben; auf dem Repertoire der Kurfürsten-Oper möchte er sich u. a. „Oberst Chabert" und den „Schmuck der Madonna" sichern. Den Chor und das Orchester, sowie einige Opernkräfte der Direktion Moris wird Herr Palfi übernehmen. Herr Moris ist also vom Schicksal ereilt worden, das wieder mal schnell schritt. Eine Stadt wie Berlin kann nicht zwei Opernhäuser erhalten, trotzdem der Eintritt in die Kgl. Oper bekanntermaßen nur wenig Sterblichen zuteil wird? Herr Palfi möchte sich einige Opern sichern, vorläufig also soll die ernstere Kunst noch ein Plätzchen neben dem modernen Operettenschlendrian finden. Wie lange? Herr Moris konnte Wagner nicht aufführen und wurde vom Operetten-Direktor aufgekauft. Kann es einen schlagenderen Beweis geben für unsere kürzlich wieder ausgesprochene Ansicht, daß Wagner und Lehár das Feld beherrschen?

— *Und wieder die Operette!* Wir lesen in den „Münch. Neuest. Nachr." einen Protest, aus dem folgendes wiedergegeben sei: „Wiener Kinder-Operettenensemble" nennt sich eine reisende Theatergesellschaft, die, von Oesterreich ausgegangen, seit einiger Zeit auch im Deutschen Reiche (in der Pfalz, in Lothringen, in der Rheinprovinz, in Hessen-Nassau) gastiert. Die darstellenden Mitglieder dieses Ensembles sind Kinder im Alter von ca. 14—16 Jahren. Von ihnen werden moderne Operetten (darunter z. B. Hervés „Mam'zelle Nitouche"!) in unveränderter Originalfassung öffentlich zur Aufführung gebracht. Daß dieses Unternehmen, künstlerisch wie menschlich angesehen, die schärfste Verurteilung verdient, darüber kann unter klar denkenden und human empfindenden Menschen kein Zweifel sein. Den Behörden ist, wie es scheint, bisher keine gesetzliche Handhabe zum Einschreiten gegeben, da keines der Kinder (nach der Behauptung des Direktors) mehr schulpflichtig ist. Es bleibt also denen, die über die Geschmack- und Gewissenlosigkeit dieses Unternehmens empört sind, nichts anderes übrig, als ein öffentlicher Appell an den gesunden Sinn und das menschliche Gefühl des deutschen Publikums." — Wir glauben im Sinne aller unserer Leser zu handeln, wenn wir diesen, mit den besten Namen der Münchner Künstlerwelt unterzeichneten Protest nachdrücklich unterstützen.

— *Beethoveniana.* Ueber den neuen Beethoven-Fund „Karfreitagskantate für vier Singstimmen mit Begleitung" (von drei Klarinetten, drei Hörnern, drei Posaunen) ist jetzt Professor Dr. *Hermann Abert* in Halle a. S., in dessen Besitz sich das in Württemberg aufgefundene Manuskript befindet, in der Lage, den Sachverhalt aufzuklären. Es handelt sich tatsächlich um ein Beethovensches Werk, aber um keine Jugendarbeit, sondern um die Ueberarbeitung von zwei 1812 für den Linzer Stadtmusikdirektor F. X. Glöggl komponierten Posaunenquartetten. Ignaz Ritter v. Seyfried fügte für den Vortrag bei Beethovens Leichenfeier (29. März 1827) einen Text für vierstimmigen Männerchor hinzu und ein weiterer unbekannter Bearbeiter schuf dieses Arrangement zu der erwähnten Passionskantate für gemischten Chor um, indem er den Seyfriedschen Text zum Teil mit heranzog und die Instrumentation hinzufügte. —*t.*

— *Musiksammlungen.* Die Deutsche Musiksammlung und die Musikabteilung der Königl. Bibliothek in Berlin haben ihren reichen Besitz zu einer einheitlichen Organisation verschmolzen. Die Deutsche Musiksammlung, die früher im Gebäude der Schinkelschen Bauakademie untergebracht war, ist nun in den Neubau der Königl. Bibliothek übergesiedelt. Der Leiter der vereinigten Sammlungen ist Prof. Dr. *A. Kopfermann*, Abteilungsdirektor der Königl. Bibliothek, der seit 1878 der Musikabteilung der Bibliothek vorsteht.

— *Verdi-Jubiläum.* In Parma, in dessen Nähe Verdis Geburtsort Roncole liegt, soll im kommenden Jahre aus Anlaß des 100. Geburtstages des Komponisten eine italienische Theaterausstellung veranstaltet werden. Außerdem gedenkt man das Andenken Verdis durch eine Musteraufführung seiner Werke und durch die Errichtung eines neuen Konzertsaales und eines Denkmals zu ehren, dessen Ausführung dem römischen Bildhauer Ettore Ximenes übertragen worden ist.

— *Von Wagners Asyl in Zürich.* Wie die Zeitungen melden, ist die Villa Wesendonk in Enge bei Zürich vom Schweizerischen Bundesrat als Wohnsitz des Deutschen Kaisers während der diesjährigen Herbstmanöver der schweizerischen Truppen ausersehen worden.

— *Musikpädagogisches.* Die musikpädagogische Ausstellung Leipzig 1912, die von Mai bis August zu besuchen ist, ist eröffnet worden. (Bericht darüber folgt.)

— *In eigener Sache.* Wie unsere Leser wissen, hat die „N. M.-Z." in Heft 13 einen ausführlichen Artikel über *Hugo Kaun* und seine Werke gebracht; Verfasser *Max Chop*. Von der Redaktion aus wurden dazu zwei Bemerkungen gemacht, erstens eine ganz allgemeine gegen die (von uns stets bekämpfte) Normalästhetik, und zweitens ein Fragezeichen nach der Behauptung Chops, daß unter den „kaum zu übersehenden" Liedern und Chören von Kaun nichts sei, was nur Augenblickswerte repräsentiere. Hugo Kaun hat nun in einem Schreiben von „ganz ungebührlichen Bemerkungen der Redaktion" gesprochen, die er „energisch zurückweise (wenigstens in einer Biographie)". Indem wir dies Vorgehen noch energischer zurückweisen, können wir nicht umhin, unsere Verwunderung darüber auszudrücken, daß Hugo Kaun sich als Richter über seine eigenen Werke fühlt. — Bald darauf trat auch der Verfasser des Artikels, *Max Chop*, auf den Plan, der ebenfalls das Vorgehen der Redaktion als ungebührlich, sogar unfair hinstellte. Selbstverständlich werden wir uns dadurch in keiner Weise beeinflussen lassen, auch fernerhin zu tun, was wir für recht halten. Und eine Redaktion hat nicht nur das Recht, sondern sogar öfter auch die Pflicht, ihren Lesern gegenüber ihre abweichende Meinung zu betonen. Oft genug muß sie so wie so stillschweigend Aeußerungen passieren lassen, die sie nicht als richtig anerkennen kann. Wenn aber eine so prinzipielle Frage wie die berühmten „Grenzen der Aesthetik" in unserem Blatte wieder angeschnitten wird, dann erlauben wir uns, dazu Stellung zu nehmen. Und unsere Frage-Form war gewiß nicht herausfordernd; eher Max Chop, der als langjähriger Mitarbeiter den Standpunkt der „N. M.-Z." einigermaßen kennen muß. Und ein Fragezeichen? Was heißt es anders, als daß wir eine Meinungsäußerung bezweifeln? Wir haben uns ja gar nicht erlaubt, zu behaupten, daß Max Chop absolut unrecht habe, oder daß vielleicht umgekehrt nur einzelne Werke Kauns mehr als Augenblickswerte repräsentierten. Als prinzipielle Seite der Frage erscheint die außerordentliche Empfindlichkeit unserer Künstler von heute. Und dann möchten wir einer Auffassung entgegentreten, als ob die „N. M.-Ztg." bei Veröffentlichung ihrer biographisch-kritischen (!) Skizzen die Verpflichtung hätte, „brauchbare Artikel" zu publizieren. Deshalb, um solche etwa aufkommende Meinungen im Keime zu ersticken, haben wir uns veranlaßt gesehen, die Angelegenheit zur öffentlichen Aussprache zu bringen.

— *Preisausschreiben.* Für die in Vorbereitung befindliche 100. Auflage des Allgemeinen Deutschen Kommersbuches hat die Redaktion eine Anzahl Liedertexte ausgewählt, für die nun Kompositionen geschaffen werden sollen. Die Texte stehen Interessenten mit den Bedingungen für den Wettbewerb unentgeltlich zur Verfügung. Auskunft erteilt die Verlagsbuchhandlung von Moritz Schauenburg in Lahr (Baden).

* * *

Personalnachrichten.

— Professor *Emil Sauer* ist vom Präsidenten der französischen Republik zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden. Es ist das erste Mal, daß einem deutschen Pianisten diese Auszeichnung verliehen wurde, die vormals Liszt und Rubinstein besaßen.

— Wie die Blätter melden, soll *Felix Weingartner* einen Antrag erhalten haben, die Leitung der Königl. Oper in Budapest zu übernehmen.

— Der Kapellmeister am Augsburger Stadttheater, *J. Bach*, ist vom September als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Nürnberg engagiert worden.

— Musikdirektor *Schattschneider* aus Bromberg ist zum Leiter der Görlitzer Stadtkapelle gewählt worden.

— In *Zürich* hat Dr. *Karl Attenhofer* in geistiger und körperlicher Frische seinen 75. Geburtstag gefeiert. Attenhofer dirigiert noch heute den Chor der „Singstudenten" und den Lehrerinnenchor, und teilt sich seit Jahren mit Dr. Friedrich Hegar in die Direktion des Züricher Konservatoriums für Musik. Seine Verdienste um den Chorgesang sind bekannt.

— Der bekannte französische Opernkomponist *Julien Emile Frédéric Massenet* hat am 12. Mai seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert. Massenets Bedeutung läßt sich nicht in wenigen Worten erschöpfen. Die Franzosen sind stolz auf ihn, mit Recht; auch in Deutschland ist er gewürdigt worden und hat mehr als einen Bühnenerfolg errungen.

Besprechungen und Anzeigen

Violinmusik.

W. W. Cobett. *Passagenstudien.* (Aus den Werken der großen Meister zusammengestellt.) Teil I: Haydn, Mozart, Beethoven. *Verlag Steiner & Bell, London.* Preis 2.50 M. In Form von Uebungen stellt der Verfasser die schwierigeren Stellen aus der Kammermusik (vorwiegend aus Streichquartetten) zusammen, um dem Studierenden zu ermöglichen, sich vorzeitig damit bekannt zu machen und rein technisch zu befassen, quasi als Vorbereitung für das spätere Zusammenspiel, um hier seine Aufmerksamkeit mehr dem Musikalischen zu widmen. Es ließen sich allerdings noch eine Menge sogen. heikler Stellen finden, denn für eine künstlerische Ausführung hat auch die einfachste Stelle mitunter ihre Schwierigkeit. Besondere Fingersätze, Stricharten und Phrasierung sind nicht angegeben und nicht ganz mit Unrecht, denn diese Bezeichnungen sind doch zu sehr dem individuellen Geschmack unterworfen und man darf wohl annehmen, daß Schüler, welche sich mit dem Kammermusikspiel befassen wollen, schon vorgerückter und einigermaßen selbständig sind. Erwähnenswert sei noch die Beifügung einer zweiten Violinstimme zu einigen Uebungen, zum besseren Verständnis der Passagen. Das ganze Werk hat nach pädagogischer Seite seine volle Berechtigung und sei deshalb warm empfohlen.

Melodienbuch für Violine. Sammlung beliebtester Volksweisen, Lieder, Opernmelodien, Tänze und Märsche, in leichter Spielart bearbeitet von Ernst Schmidt. *Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich.* Preis 1.20 M. netto. Die leichte Spielart ist im großen Teil beibehalten, doch fehlt es nicht an Stellen, z. B. Doppelgriffen, bei denen dies nicht immer zutrifft, wenn das Buch für jüngere Spieler gedacht ist. Auch entsprechende Gewandtheit der Bogenführung muß vorausgesetzt werden. Ueber den Inhalt wäre, soweit als Volksweisen, Lieder und Opernmelodien in Betracht kommen, nichts einzuwenden. Aber was hat es z. B. für einen Sinn, die Violinstimme eines Donauwellen-Walzers (nicht Donau-Walzers) zu spielen, ohne die rhythmisch charakteristische Begleitung? Doch, wie mir scheint, ist dieses Werkchen mehr für die große Menge gedacht, und es ist der Preis von 1.20 M. für 60 Piecen gewiß nicht zu hoch berechnet, weshalb es auch seine Liebhaber finden dürfte. Die Sammlung ist auch für Cello, Flöte, Klarinette, Trompete, Horn und Posaune — je Solo — erschienen, mit zum Teil anderen und noch mehreren Melodien. (Posaune 71 Stücke für 1.20 M.!)

Fabian Rehfeld, op. 99: Vier Stücke für Violine und Pianoforte. Verlag von *Chr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.* 1. Canzonetta, 2. Adagietto, 3. Andante cantabile, 4. Intermezzo, zu dem Preis von jetzt 1.20 M. Diese Kompositionen tragen mehr intimen Charakter und eignen sich vorzüglich zu guter Hausmusik, von der ja bekanntlich kein allzu großer Ueberfluß ist. Wie sich die drei ersten Piecen durch natürlichmelodischen Fluß auszeichnen, so tritt bei dem Intermezzo mehr die leichtbeschwingte Seite in Form eines übermütig kecken Themas in wirksamer Weise durch eine vielleicht doch gar zu weichliche Kantilene unterbrochen, hervor. In der Ausführung stellen die Stücke für Soloinstrument wie Begleitung, in welch letzterer der Komponist sich als der erfahrene Musiker verrät, keine zu hohen Anforderungen und sind deshalb auch für vorgeschrittene Dilettanten zu Vortragszwecken sehr geeignet, worauf ich besonders hinweisen möchte.

Arturo E. Strutt. *Der erste Erfolg des Violinisten.* Serie A, B, C, D. *Verlag Carisch & Jänichen, Leipzig.* 2.50 M. netto. Je 3 leichte Stückchen mit Klavierbegleitung, im Umfang der ersten Lage werden hier geboten, die in ihrer Art wirklich entzückend genannt werden dürfen. Mit ihren originellen und melodischen Linien und einer interessanten harmonischen Unterlage versehen — von einer bloßen Begleitung kann man hier eigentlich nicht immer reden, so kontrapunktisch verarbeitet und selbständig ist der Klavierpart behandelt und erfordert auch schon einigermaßen gewandte Spieler —, werden diese Kompositionen den jugendlichen Geigern sicher viel Freude bereiten.

Oskar Huber. *Berceuse,* für Violine mit Pianofortebegleitung. *Verlag S. Wolf, Straßburg.* Preis 1 M. Der Charakter des Stückes ist mit dem ersten Thema ziemlich gut getroffen. Im weiteren Verlauf begegnen wir noch einem belebteren und harmonisch reicheren Mittelsatz, um das Stück dann wieder mit dem Hauptthema verklingen zu lassen. Die Begleitung hätte ich mir bei der Wiederholung vielleicht etwas abwechslungsreicher gedacht. Von einem Schüler, der mit der 3. Lage vertraut, ist das Stück, das technisch keine Schwierigkeiten bietet, gut zu bewältigen und wird in anspruchslosem Kreise dankbare Zuhörer finden.

Torsten Boheman. *Romanze* für Violine und Pianoforte. *Verlag W. Hansen, Kopenhagen.* (Preis ist nicht verzeichnet.) Mit den ersten Takten tritt uns gleich der Nordländer mit seiner ihm eigenen Harmonisierung entgegen. Der tonlich, nicht besonders technisch, groß wiederzugebende Violinpart und das mit Akkorden und Passagen reich bedachte Klavier führen in der Folge neben lyrischen Stellen auch zu bedeutenden Steigerungen, was dem Ganzen ein abwechslungsreiches Gepräge verleiht. Das Stück darf seinen Platz in der guten Literatur wohl beanspruchen — es darf sogar zu den dankbaren Werken zählen —, denn es wird seine Wirkung bei künstlerischer Ausführung nicht verfehlen. **L. May.**

Klaviermusik.

Bleyle, op. 12: *„Bausteine für die reifere Jugend“.* 2 M. (m.) Breitkopf & Härtel. Der trockene Titel läßt nicht ahnen, was für genußreiche und gehaltvolle Gedanken in dem Hefte stecken. Die 10 Stücke sind untereinander verschieden, vermeiden Anklänge ebenso wie alles Gesuchte. Große und geschickte Hände sind zur Ausführung der lebens- und stimmungsvollen Miniaturen erforderlich, und nicht bloß die reifere Jugend, sondern alle im Besitz mittlerer Technik befindlichen Klavierspieler werden nach dieser gesunden Kost greifen.

Wallner: 1. *Mazurka de concert* (2 Fr.); 2. *Trifolium:* a) „Impromptu“, b) „Moment musical“, c) „Humoresque“ à 1.50 Fr.; 3. 2 *Moments musicaux à la Russe.* à 2 Fr. (Junne.) Die *Mazurka* (m.—s.) ist ein dankbares Konzertstück, nicht straff in der Form, sehr improvisatorisch, temperamentvoll. Das *Impromptu* (l.—m.) ist ein feines Stück, der ganz ungezwungene Wechsel von 6/4- und 4/4-Takt und der nachschlagende Baß wahren ihm das gewollte Improvisatorische. Der Moment musical (2 b) ist gleichfalls von graziöser Rhythmik (m.), belebt und gefällig, ebenso die elegante Humoreske (m.) Von den beiden russischen Stücken ist das erste im Mittelsatz schwer und kompliziert, das zweite ist leichter; beide erscheinen der ungarischen oder Zigeunerart verwandt, verraten langen Atem und unruhiges, leidenschaftliches Empfinden des Autors.

Busoni: *Sonatine.* 3 M. (m.—s.) Verlag Zimmermann. Der große Klaviermeister hat in dieser abstrusen Sonatine die eigenen interessanten, neutönerischen, mehr mit dem Verstand erfundenen, als mit dem Herzen empfundenen Gedanken zusammengefaßt, welche er in der aus Originalen und Bearbeitungen gemischten Sammlung „An die Jugend“ früher im selben Verlag veröffentlichte. Wir verweisen darum auf unsere frühere ausführliche Besprechung und fügen nur hinzu: Wenn die Sonatinen schon so schwierig sind, wie werden dann die Sonaten sein? *C. K.*

Neue Chopin-Ausgabe. Der polnische Klaviervirtuose *Ignaz Friedman* ist vom Verlag Breitkopf & Härtel zur Herausgabe einer neuen Gesamtausgabe der Werke Frederic Chopins verpflichtet worden. Friedman wird hierbei nicht etwa nur eine, nach allen bisherigen Lesarten kritisch revidierte Neuausgabe redigieren, sondern (hauptsächlich in einer besonderen Ausgabe der Etüden mit hinzugefügten Erläuterungen) das schöpferische klavieristische System Chopins eingehend darlegen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 17 bringt nach längerer Zeit wieder mal etwas für den Unterricht: die Sonatine von *August Halm.* Die drei Sätzchen erschöpfen sich aber nicht bloß im Instruktiven; besonders das mittlere Andante pastorale ist ein reizvolles Stück musikalischer Kleinkunst. Das lustige „Bäumlein steigen“ ist ein weiterer Beitrag zur Sammlung „Aeltere Volkslieder im neuen Gewande“ in der Bearbeitung von *Georg Winter.*

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern ein Bild von *Luigi Boccherini.* In nächster Zeit werden nun auch Kunstbeilagen mit Bildern von modernen Komponisten folgen.

* * *

Die **Decken** und **Sammelmappen** zum Jahrgang 1912 der „Neuen Musik-Zeitung“ wurden soeben angefertigt und können schon jetzt bezogen werden. (Siehe Inserat im heutigen Heft.)

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 28. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 6. Juni, des nächsten Heftes am 20. Juni.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

N. Paganini. Zurzeit leider nicht zu verwenden. Man könnte die Charakteristik bei einem Gedenktage vielleicht veröffentlichen.

B. in W. Die Fragen zum Kaiserwettsingen können wir Ihnen nicht beantworten. Warum immer der Umweg über die „N. M.-Ztg.?" Wenden Sie sich direkt an die im vorigen Hefte angegebene Adresse. — Mild und leise wie er lächelt (As) bis zum Schluß. — Der Karfreitagszauber beginnt in dem neuen von Schott herausgegebenen Klavierauszug auf S. 281.

B. B., Marienburg. Die Frage ist schon mal von uns dahin beantwortet worden, daß die Bezeichnungen in allen der uns bekannten Ausgaben fehlen. — Wollen Sie unsere Meinung darüber hören? Ist es Ihnen nicht möglich, das Tempo selber zu bestimmen?

B. B. Willibald Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten.

Lehrer E. in M. Zurzeit leider nicht. Fragen Sie, bitte, in einem halben Jahre wieder mal an.

H. Kr. Fangen Sie mit Louis-Thuille, Grundriß der Harmonielehre (Schülerausgabe) an. Sie haben doch einen Lehrer, wenn Sie Musik zu studieren beabsichtigen?

R. K. Wir selber bedauern. Die Adresse von Dr. Leopold Hirschberg ist: Charlottenburg, Sybelstr. 17.

E. M—kle, L—gen. Für Violine und Klavier: Klassische Stücke aus Werken berühmter Meister Band 1—4 à 2 M.; Verlag Peters. Für Violine und Orgel: Album classique von G. Zanger; 2 Bände à M. 1.50. Verlag Litolff. Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit, ges. von O. Gauß, Band II, 6 M.; Verlag Coppenrath in Regensburg.

E. F. Kleine Musikgeschichte von Karl Röder; 1 M.; Verlag Menckhoff, Herford. B. Kothe, Abriß der Musikgeschichte, 3 M.; Verlag Leuckart. Näheres vermittelt Ihnen vielleicht auch Kgl. Musikdirektor F. Wiedermann, Berlin SO. 26, Elisabethufer 44.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. Mai.)

A. B., B. Die Grundstimmung ist in Ihrem tonpoetischen Bild „Frieden" im allgemeinen getroffen. Einige schiefe modulatorische Wendungen beeinträchtigen das Ganze. In der Harmonielehre scheinen Sie sich noch nicht sicher genug zu fühlen.

M. H., L. Ihr Marsch sticht in seinem melodischen Teil von dem bekannten modernen Typ vorteilhaft ab. Zu beanstanden ist, daß der 2. Teil nicht in der ursprünglichen Tonart g moll, sondern in B dur schließt. Dieser Fehler hätte sich durch eine entsprechende Wendung in den letzten Takten leicht vermeiden lassen.

L. B—ert, Schw. Die 5 Lieder bestätigen Ihre Gestaltungs- und Empfindungskraft; den Begriff reif möchten wir jedoch nicht ohne weiteres auf sie anwenden. Im Weiterverfolg Ihrer Studien werden Ihnen die Kennzeichen völliger Reife von

selber bewußt werden, mit Worten lassen sie sich nicht gut wiedergeben.

Brahms. Solche Walzer läßt man sich gern gefallen, denn sie sind ansprechende Stimmungsbilder tieferen Gehalts. Die Dissonanz ist im 1. Stück gar zu vordringlich. Das zweite Stück bietet effektvolle Gegensätze, das dritte wertet man um seines geschmeidigen, flüssigen Ausdrucks willen. Ueberall zeigt sich der gewandte Tonsetzer.

O. Z. Z., Lemberg. Das bearbeitete ukrainische Volkslied hätte sich in seiner Umrahmung noch phantasiereicher ausgestalten lassen. Der Klaviersatz verrät einige Unbeholfenheit. Sonst passabel. — Wir haben in L. schon einen Referenten.

Waldteufel, L—g. Ein ganzer Waldteufel sind Sie nicht; einer zu werden, vermag dem unverkennbaren Bemühen, das Ihre fleißige Arbeit zeigt, vielleicht noch gelingen. — Rückporto fehlt.

Curt M., Essen. Sieben künstlerisch wertvolle Gesänge eines hervorragenden Tonpoeten. Hier singen auch die Begleitsätze mit, um den Gehalt der feinsinnig gewählten Textworte ganz zu erschöpfen. Freunden einer Gesangslyrik vornehmeren Stils seien daher die 7 Lieder für eine Singstimme (Mezzosopran) mit Klavierbegleitung von Curt Mothes angelegentlich empfohlen. (2.50 M.; Süddeutscher Verlag.)

E. K. B—d, L. Ihr „Ninne, nei!" sollte der anfänglichen Tonart treu bleiben. Die Fortsetzung hört sich wie eine harmonische Entgleisung an. Melodisch sehr pikant.

Streichtrio. Gute Satzbildung und fließende Stimmführung. Der Kontrast zwischen Hauptsatz und Trio dürfte formell schärfer sein.

E. H., Fbg. Ihre Mazurka hat eine gefällige Melodie. Begabung ist vorhanden, sie macht sich allerdings vorerst mehr in getreuem Nachempfinden und Nachzeichnen bemerklich, als im selbständigen Entwerfen.

A. W., Br. Sie haben sich wesentlich „gebessert". In Ihren harmonischen Konstruktionen kommt allmählich der Logiker zum Vorschein. Nur sich nicht verlieren in gar so bunt gemischten Akkordreihen, sondern zuweilen die Probe darauf bestehen, ob Sie, wie in Ihrem dreistimmigen Frauenchor, mit rein diatonischen Mitteln etwas Brauchbares hervorzubringen vermögen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXIII. Jahrgang.
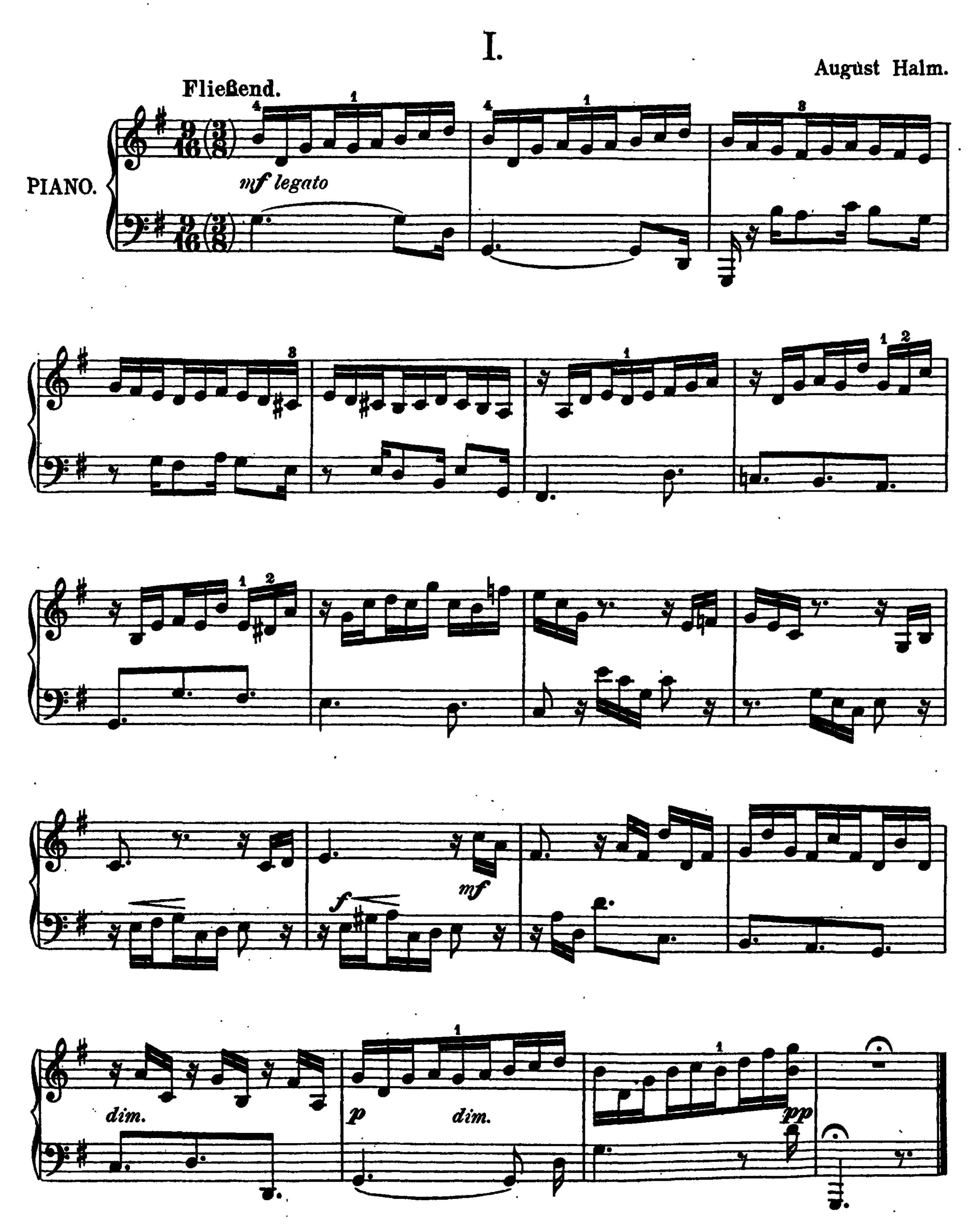
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1912.
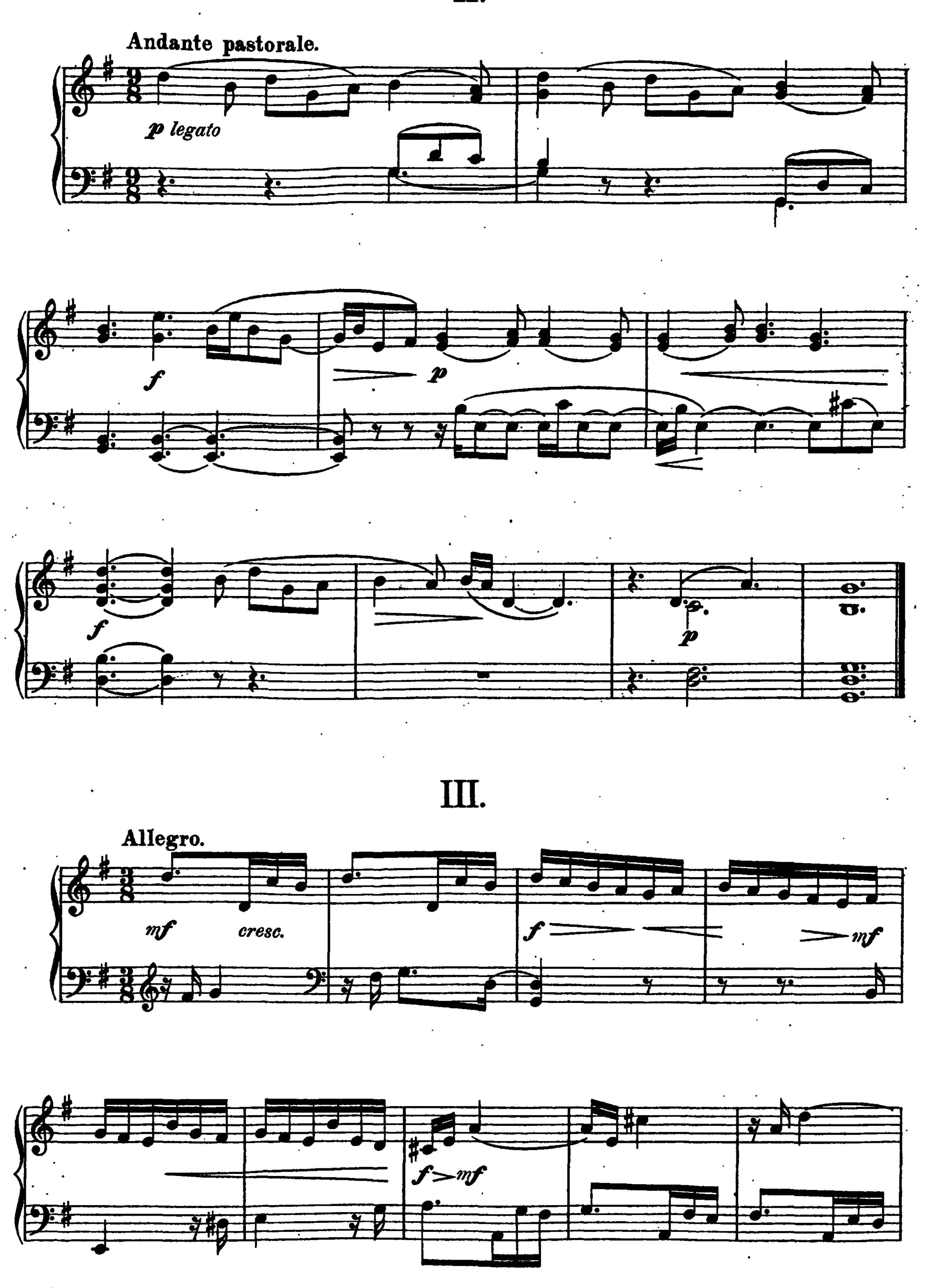
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
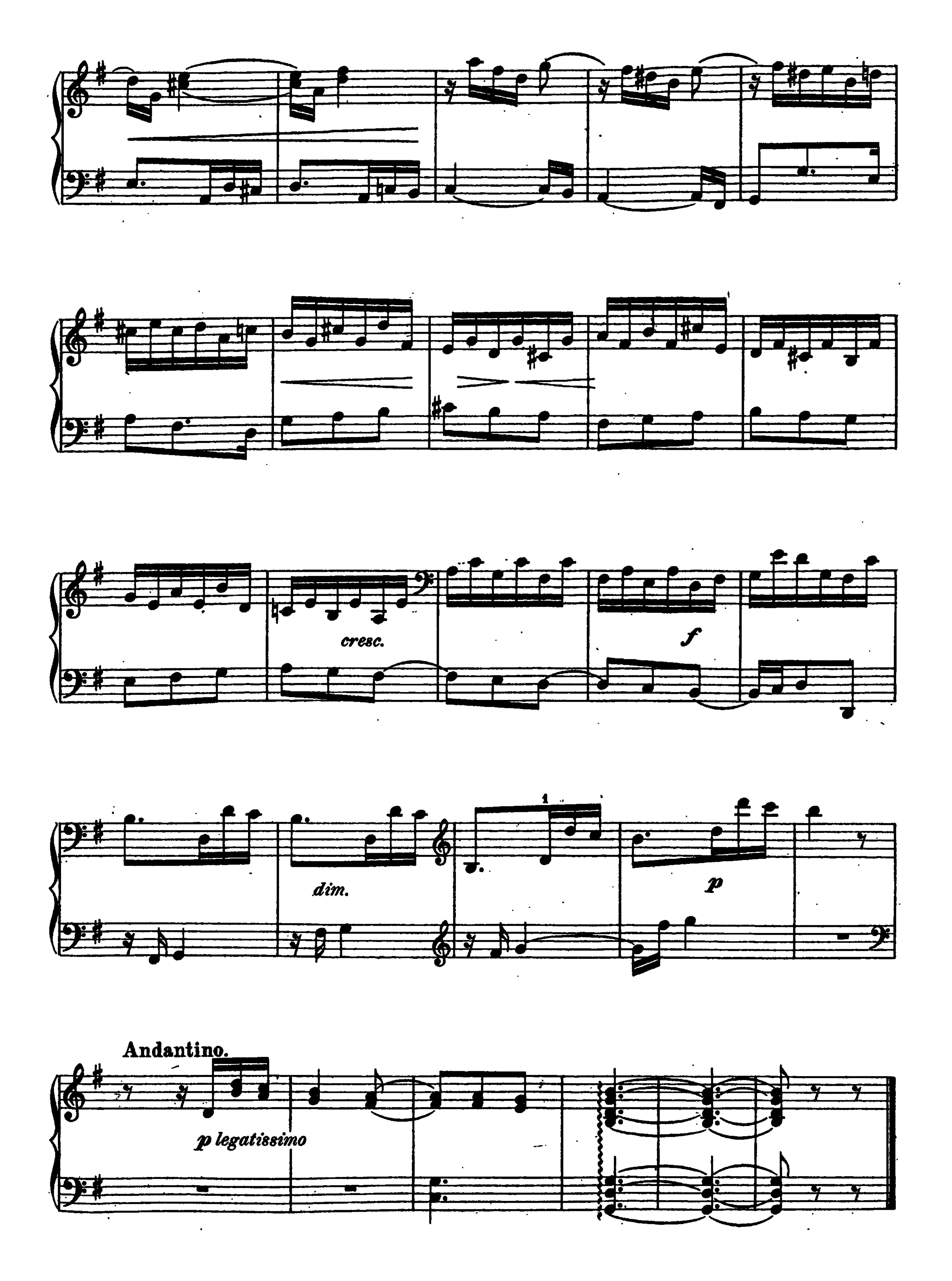
Klavierstücke für den Unterricht.

SONATINE.
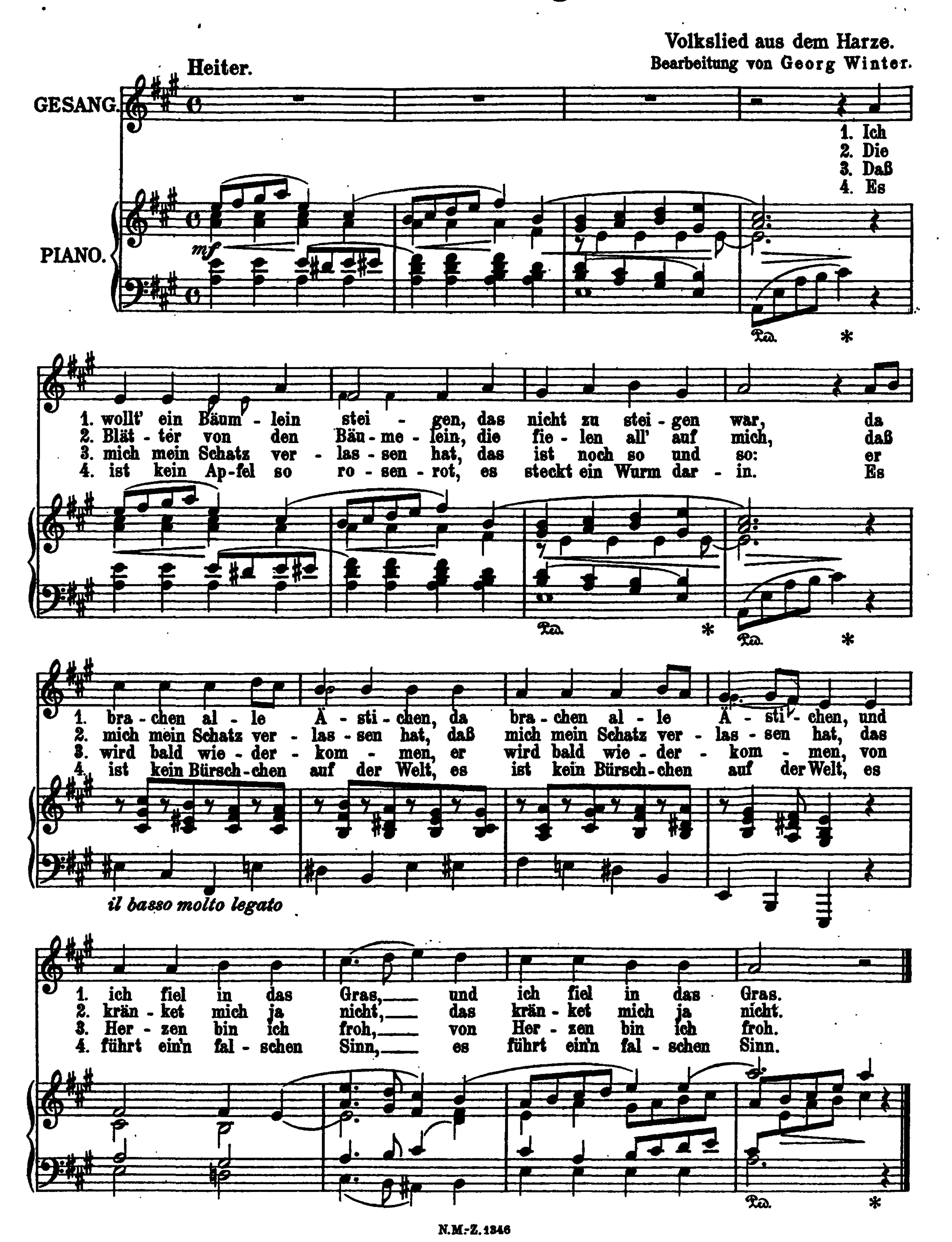


Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


II.
Andante pastorale.
p legato
f
p
f
p
III.
Allegro.
mf
cresc.
f
mf
f
mf


cresc.
f
dim.
p
Andantino.
p legatissimo

Ältere Volkslieder im neuen Gewande.

Bäumleinsteigen.
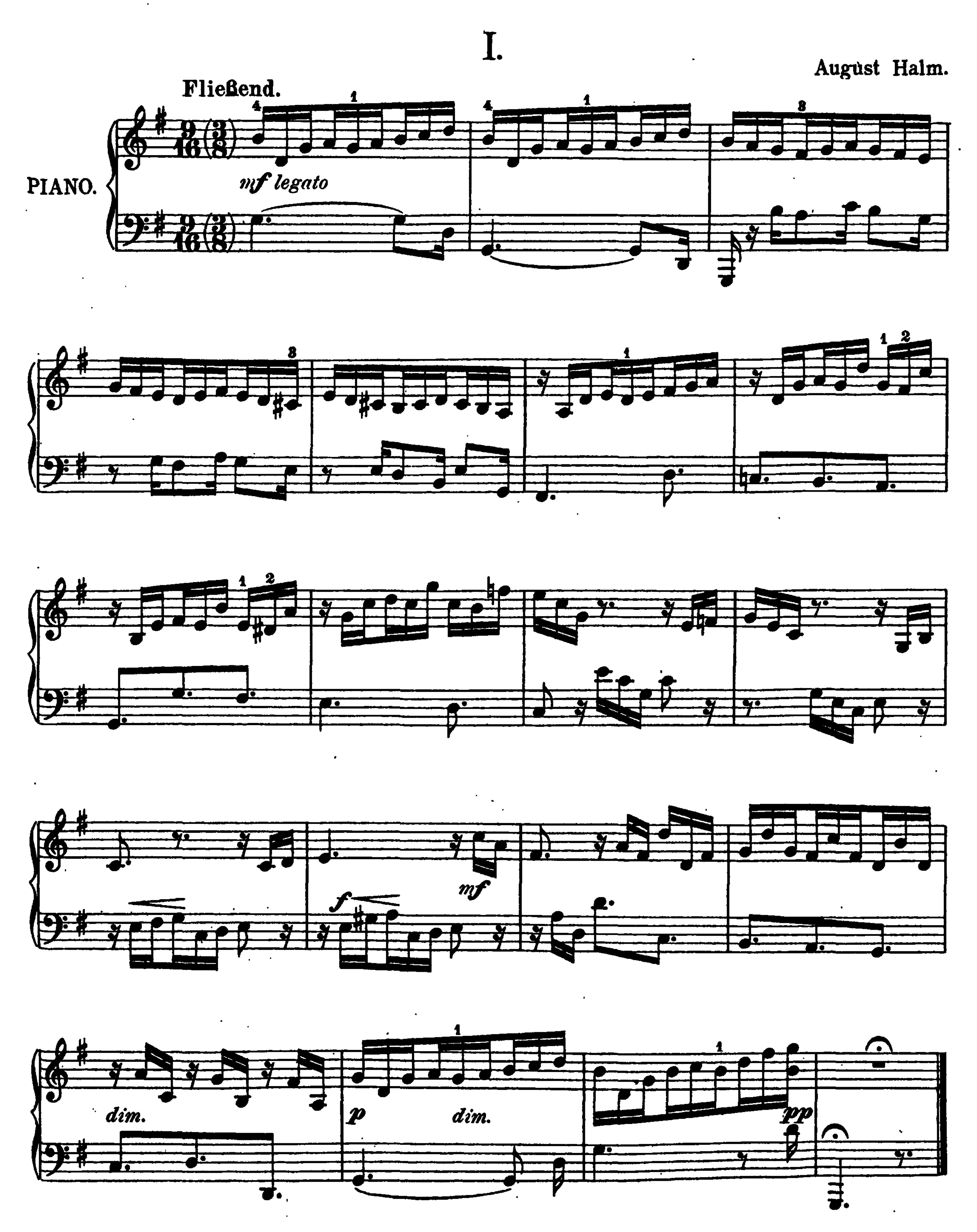


Klavierstücke für den Unterricht.
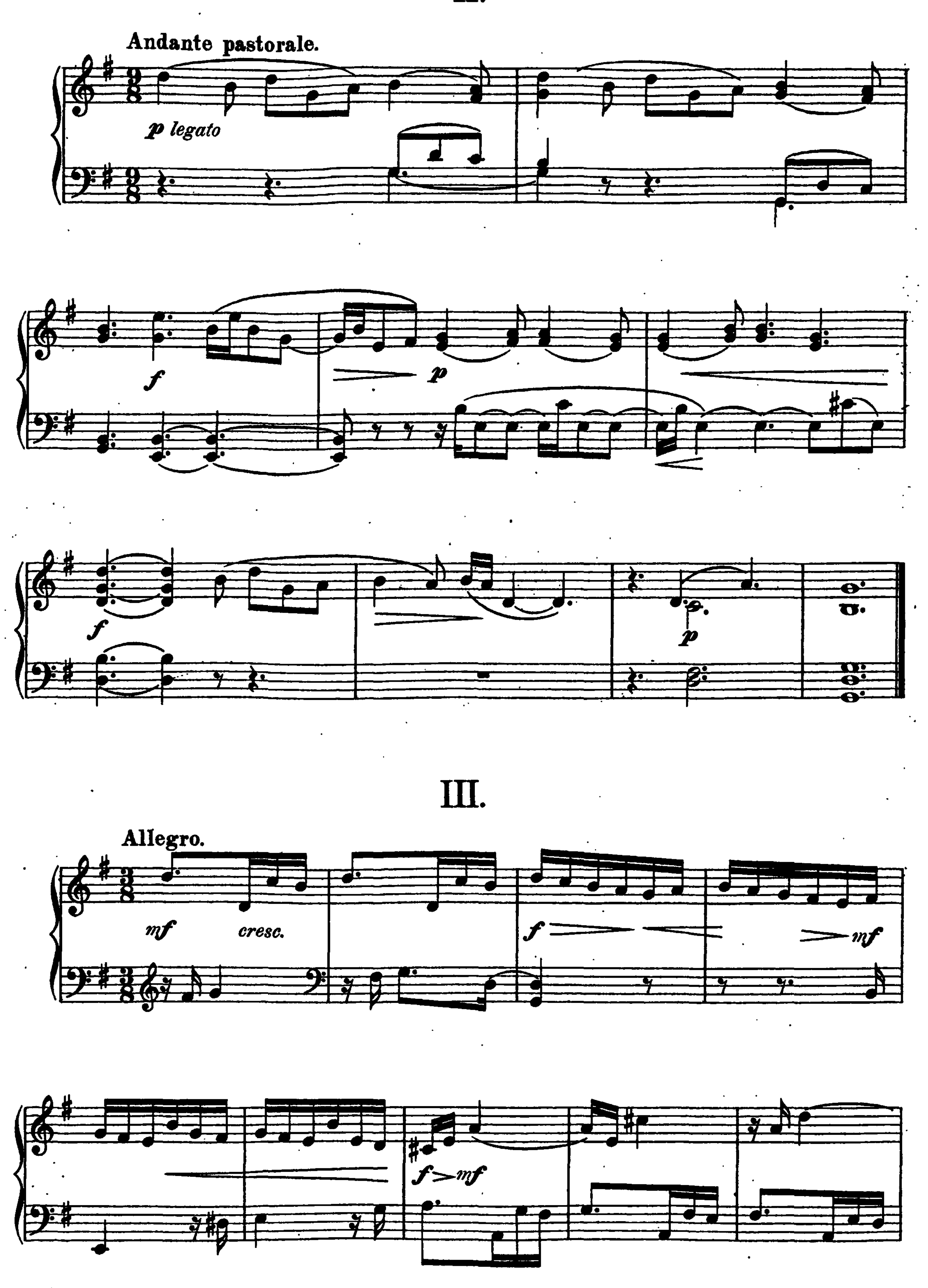
SONATINE.
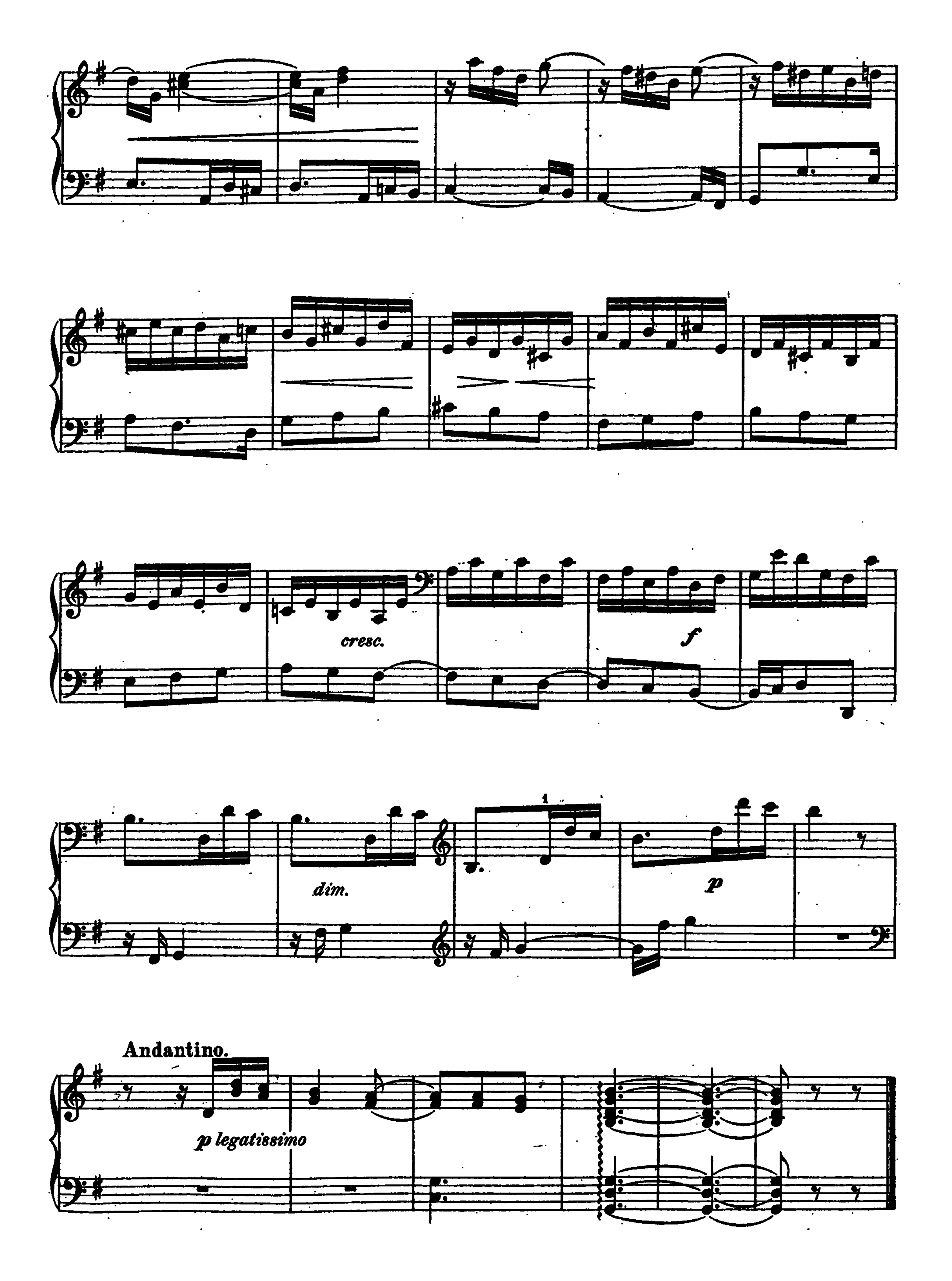
I.

August Halm.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
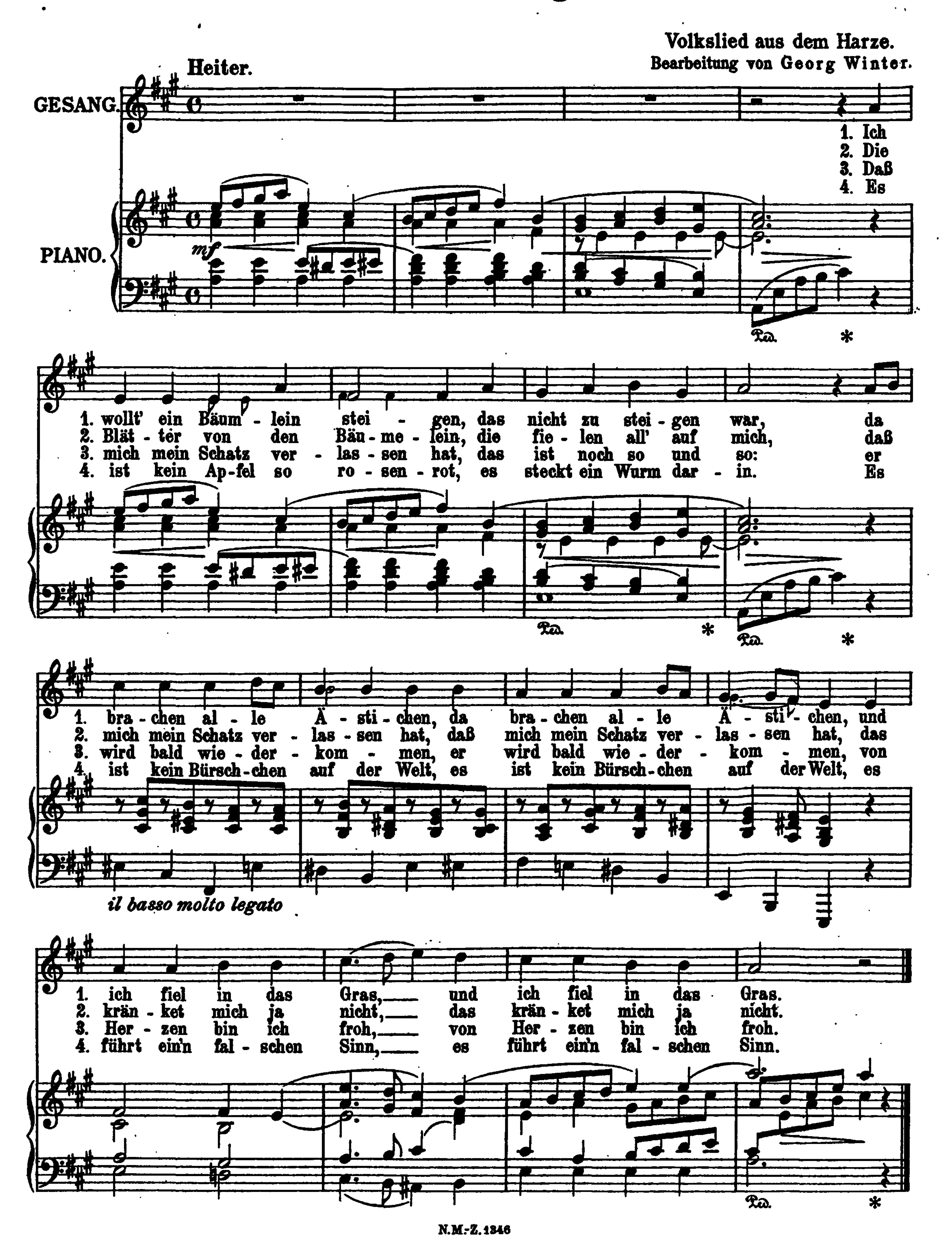

II.
Andante pastorale.
p legato
f
p
f
p
III.
Allegro.
mf
cresc.
f
mf
f
mf



cresc.
f
dim.
p
Andantino.
p legatissimo

Ältere Volkslieder im neuen Gewande.

Bäumleinsteigen.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912 Heft 18

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

8. Die Hygiene der Uebung.

DIE Regeln der Uebungshygiene ergeben sich aus den Gesetzen der Ermüdung, und da man die Ermüdung bekanntlich an sich selbst bemerkt, so könnte die Meinung entstehen, es sei darüber nichts weiter zu sagen, jeder fühle ja, wie weit er gehen dürfe. Gegen die höheren Grade der Ermüdung kann man überhaupt nicht ankämpfen, auch hier soll die Natur vollendet und meisterhaft sein, sie hätte es so eingerichtet, daß wir unsere Kräfte kennen und uns vor Schaden schützen können, wenn wir nur auf ihre Stimme hören.

Leider ist die Natur in Wirklichkeit nirgends auch nur annähernd vollkommen, und auch der Einrichtung, vermöge deren ein schädliches Uebermaß der Arbeit vermieden werden soll, haften die Mängel aller natürlichen organischen Einrichtungen an. Gewiß ist in dem Ermüdungsgefühl eine natürliche Sperrvorrichtung gegeben, aber sie funktioniert keineswegs mit genügender Energie, um beim Menschen Schädigungen immer zu verhindern, und es meldet sich anderseits das Gefühl der Abspannung vielfach so verfrüht, daß ihm immer gleich zu folgen auch nicht angängig ist. Der Mensch ist vermöge seiner höheren Willensenergie, die ihn ein Ziel mit allen zu Gebote stehenden Kräften verfolgen läßt, wie auf andern Gebieten so auch hier der natürlichen Regulation durch ein unzweideutiges Gefühl entwachsen.

Die natürliche Sperrvorrichtung des Ermüdungsgefühls ist für menschliche Verhältnisse nicht mehr genügend, und daraus ergeben sich Schwierigkeiten und Schädigungen. Unzählige Menschen gehen über ihre Kräfte hinaus, viele leider gezwungen durch ihre Lebensverhältnisse, manche aber auch aus Uebereifer. Beides wäre natürlich nicht möglich, wenn die Natur besser vorgesorgt hätte, wenn vor allem das Schlafbedürfnis sich gebieterischer einstellen würde. Nach geistiger Arbeit versagt die Natur in diesem Punkte völlig, denn es stellt sich merkwürdigerweise eine Umkehr von schädlichster Form ein: der Schlaf, der immer notwendiger wird, je weiter die Ermüdung schreitet, wird bei einem gewissen Punkte verscheucht, es tritt eine Uebereizung, eine erhöhte Erregbarkeit an die Stelle der Ermüdung und ein falscher Zirkel ist geschlossen. Der Schlafmangel läßt eine volle Erholung des Nervensystems nicht mehr zustande kommen und die Erschöpfung der Kräfte zu geistiger Tätigkeit wird unvermeidlich.

Das Ermüdungsgefühl ist nur ein wenig energischer Mahner, der sich leicht beschwichtigen läßt und der, einmal ausgeschaltet, leicht im Stiche läßt, wo es am Platze wäre, mit aller Energie einzuschreiten. So grobe Schädigungen, wie gerade durch übertriebenes und unzweckmäßig eingeteiltes Musiküben leider so häufig zu sehen sind, wären nicht möglich, wenn das Ermüdungsgefühl gebieterischer die Einstellung der Arbeit fordern würde, als es geschieht.

Man gewöhnt sich daran, den Mahner zu überhören, weil er sich tatsächlich zunächst früher zu melden pflegt, als ihm ein strebsamer Schüler, der etwas erreichen will, immer gleich nachgeben kann. Man muß seine Kräfte ausbilden und entwickeln. Aber deswegen ist es noch lange nicht berechtigt, gar nicht auf den Warner zu hören, bis schließlich der Zusammenbruch erfolgt, der schon manche schöne Hoffnung vernichtet hat. Dabei weiß sich der Geist einigermaßen durch Ablenkung der Aufmerksamkeit zu entlasten und wendet die Schäden übertriebener Anforderungen auf diesem Wege gewiß häufig zu seinem Glücke ab.

Die körperliche Ermüdung macht sich stärker bemerkbar, und wenn die ausführenden Organe den Dienst versagen, dann pflegt besonderer Unverstand daran schuld zu sein oder es ist eine krankhafte Anlage vorliegend. Wie dem eigentlichen Schreibkrampf fast immer eine unzweckmäßige Haltung zugrunde liegt, so sind die Beschäftigungskrankheiten der Spieler wahrscheinlich auch meist eine Folge gezwungener Haltungen, die es verhindern, daß die Muskeln einander zu Hilfe kommen und sich die Arbeit abnehmen. Eine Uebermüdung aller Muskeln, die in Betracht kommen, ist kaum möglich, weil die Glieder schließlich den Dienst versagen, wenn wir ihnen immer mehr abfordern. Aber in der großen Masse arbeitender Muskeln werden ein paar kleine mit durchgeschleppt, bis beunruhigende Erscheinungen auftreten, die nicht mehr durch die gewöhnlichen Ruhepausen zu beseitigen sind und die vor allem eine gefährliche Neigung zeigen, sich festzusetzen und auch nach größeren Pausen immer früher aufzutreten und schließlich alle Uebung zu verhindern.

Durch die Ermüdung leidet immer zuerst die Güte der Arbeit, lange bevor die Menge der Arbeit vermindert wird. Läßt man, um die Ermüdungswirkung zu prüfen, etwa Rechenaufgaben lösen, so vermehren sich allmählich die Fehler, während die Zahl der bearbeiteten Aufgaben noch

lange nicht kleiner wird. Der Lernende selbst ist aber keineswegs in der Lage, die Verschlechterung seiner Leistung zu bemerken. Seine Aufmerksamkeit nimmt andauernd ab und ein guter Teil der Uebungen geschieht automatisch. Bei der Aufmerksamkeit selbst kann man von einer Ermüdung eigentlich gar nicht sprechen. Sie richtet sich auf eine Sache und dann auf eine andere. Daß sie etwa stundenlang hafte, ist von vornherein in der Einrichtung der Aufmerksamkeit nicht vorgesehen, und was wir an Konzentration auf einen Gegenstand fordern, das geht weit hinaus über das, was von der Natur die Aufmerksamkeit zu leisten bestimmt ist. Es gehört eine lange Gewöhnung und Erziehung dazu, ehe die Leistungen hergegeben werden, und sie sind im Durchschnitt nie das, wofür sie genommen werden. Die Aufmerksamkeit muß immer wieder frisch angeregt werden, es muß irgend ein neuer Antrieb kommen, sonst gehen unsere Gedanken bald ihre eigenen Wege.

Wenn also ein Musiker stundenlang hintereinander Uebungen macht, dann kann gar keine Rede davon sein, daß seine Aufmerksamkeit hinreicht, um die Leistung andauernd zu kontrollieren. Die Arbeit geschieht mechanisch und nur ab und zu einmal wird ein Blick auf sie geworfen, und je weiter die geistige Ermüdung schreitet, desto seltener wird die geistige Erfassung. So kann die Qualität der Arbeit auf den tiefsten Stand gesunken sein, ohne daß es bemerkt wird, wenn die Quantität noch herauskommt, und das ist leider eine ganze Weile lang möglich und geschieht ganz gewöhnlich.

Auch hier gibt es persönliche Verschiedenheiten, und was der eine sich jahrelang täglich zumutet, würde die Kräfte des andern in wenigen Wochen erschöpfen. Es gibt Menschen mit einer beneidenswerten Arbeitskraft, mit so geringem Schlafbedürfnis, daß sie davon allein schon den größten Vorsprung vor andern haben, die bald versagen, und beim Versuch, sich mehr abzutrotzen, in Gefahr geraten, ihre Kräfte zu überspannen. Aber so ungleich verteilt die Gaben sind, es gibt auch manchen versöhnenden Ausgleich, und wer lange auf einer Stelle sitzen kann, hat noch nicht die Garantie, daß seine Arbeit fruchtbarer ist, als die unstetere des beweglicheren Geistes.

Deswegen ist es so schwer, allgemein gültige Regeln zu geben. Die Anzeichen der Ermüdung zu übersehen, gewöhnt man sich schnell, weil tatsächlich jeder zu einer Leistung erzogen werden muß, die die Natur nicht willig hergibt, die ihr schon zu viel erscheint. Es muß nun einmal unter unsern Verhältnissen mehr geleistet werden, als ein kulturloses Leben als Durchschnittsleistung fordert. Aber die Hygiene der Uebung ist nicht dieselbe wie die der Arbeit. Bei der Uebung ist der Fortschritt die Hauptsache, und kann eine Arbeit gelegentlich unter besonderen Umständen dem ermüdeten und widerwilligen Organismus abgezwungen werden, so kann die Uebung unter denselben erschwerenden Umständen den Nutzen nicht mehr bringen, den man von ihr erwartet. Und wenn man für die Arbeit die Ermüdung überwinden lernen muß, was natürlich auch nur sehr vorsichtig geschehen darf, so darf man sich noch lange nicht daran gewöhnen, auf die Stimme der Natur überhaupt nicht zu hören. Die Ermüdung tritt ja durch die Uebung der Kräfte an sich schon immer später ein.

Die körperliche Ermüdung hat verschiedene Stadien, sie kann sich bis zum Muskelschmerz steigern. Der aber ist unter allen Umständen eine Warnung, die nicht überhört werden darf. Schmerzen in Sehnen und Gelenken dürfen vielleicht eher übergangen werden, denn wir müssen gelegentlich recht ungewohnte Stellungen der Glieder verlangen. Man denke nur an die Griffbreite der Hand, die allenthalben voll ausgenutzt werden muß.

Eine volle Ausnutzung der Kräfte wird man nur erreichen durch eine richtige Einteilung der Uebungen. Es ist nicht damit getan, daß man zwischen stundenlange Uebungen einen kleinen Spaziergang einschiebt, sondern es sind Pausen in der Arbeit selbst unbedingt notwendig, und zwar um so längere Pausen, je länger man bereits gearbeitet hat. Die volle Wiederherstellung der Kräfte ist nur durch die große Pause, die Nachtruhe zu erreichen, die kleinen Pausen schieben nur den Kräfteverbrauch auf, die vorher geleistete Arbeit wirkt nach, und deswegen müssen die Ruhezeiten immer größer genommen werden. In den Schulen ist heute diese Einteilung fast allgemein durchgeführt, obgleich durch die Abwechslung in den Unterrichtsfächern, die teilweise ganz unabhängige Geisteskräfte in Anspruch nehmen, hier die höheren Grade der Abspannung viel leichter zu meiden sind, als bei der eintönigen Uebungsarbeit eines Musikschülers.

Wem es um seinen Beruf ernst ist, der wird auch die Pausen für seine Fortbildung auszunutzen wissen. Man lernt durch Vergleichung, und die Theorie ist deswegen nicht so grau, wie sie bei der ersten Bekanntschaft leicht erscheinen mag, und für seine allgemeine Bildung sollte der angehende Musiker auch immer etwas übrig haben. Der Geist wird freier und um so beweglicher, je mehr er überschaut.

Daß Dilettanten am Klavier kleben, kommt tatsächlich gelegentlich vor. Sie sollte der Lehrer ins Freie hinausjagen, ihr Uebereifer ist verdächtig. Da steckt ein heimlicher Wunsch, eine Ueberschätzung der Begabung und der Aussichten dahinter. Der angehende Musiker aber sollte meines Erachtens gehalten sein, sich nicht so ausschließlich an ein Instrument zu binden, wie es heute allgemeiner Brauch geworden ist. Bekanntlich lernte in früheren Zeiten jeder Musiker fast alle Instrumente spielen. Das gilt noch für Beethovens Lehrzeit. Heute haben wir Klaviervirtuosen, die nie ein anderes Instrument in der Hand gehabt haben, und die Klavierkunst der Geiger reicht meist nicht so weit, daß sie wenigstens alles begleiten können, was ihre Schüler spielen, geschweige daß sie aus ihrer Beschäftigung mit dem Klavier ausreichendes Verständnis für die Harmonie und Komposition gezogen haben. Dabei ist doch unsere ganze Musik nun einmal so geworden, daß sie kein Mensch ohne das Klavier verstehen und beherrschen kann.

Gewiß kann bei den heutigen Anforderungen jeder nur auf einem Instrument zur Meisterschaft gelangen, aber die Grundtechnik auf mindestens einem zweiten Instrument kann sich jeder nebenbei aneignen. Man lernt tatsächlich beim Klavierspielen viel für die Geige. Ueberdies würde vielleicht unserem Musikleben eine in jeder Beziehung äußerst nützliche Förderung zuteil werden, wenn die ungezählten ungenützten Kräfte unserer Klavierspieler und Lehrer nebst den noch zahlreicheren Damen für die Orchester nutzbar gemacht würden. Die Begabteren könnten leicht ein Holzblasinstrument erlernen, und da soviel unserer Orchestervereinigungen unter der Schwierigkeit leiden, Bläser mit zureichender musikalischer Bildung aufzutreiben, so wäre hier ein Betätigungsfeld frei, das materiell wie geistig manchem aufhelfen könnte, wenn die Sitten sich wieder ändern wollten. Die Abwechslung, die dadurch in die Uebung hineinkäme, wäre für die Hygiene der Uebung mehr wert als Massage und was sonst an Kunstmitteln empfohlen wird.

Eine der Hauptursachen der Ueberbürdung, die leider so häufig ist, muß aber in mangelhafter Begabung gesucht werden. Es wird auch in der Musik nicht viel anders sein als in der Schule, wo das ganze Geschrei über Ueberbürdung doch nur darin seinen Grund hat, daß eine Menge Menschenmaterial mit durchgeschleppt werden soll, dessen Begabung nicht zureicht, um mit dem Durchschnitt mitzugehen. Daß bei uns in Deutschland noch immer unzureichende Begabungen dem Musikstudium zugeführt werden, ist um so mehr zu verwerfen, als wir ja an einer Ueberproduktion von musikalischen wirklichen Talenten leiden, denen die Scheintalente noch den Luftraum

beengen. Vor allen möglichen Studien wird gewarnt; wenn einer aber auch nur ein ganz kleines Talentchen ist, so öffnen sich ihm die Pforten des heiligen Landes der Musik und er stürmt hinein voller Hoffnungen und Mut. Ob er die Kräfte und die Ausdauer hat, die das Studium erfordert, wird schon gar nicht gefragt.
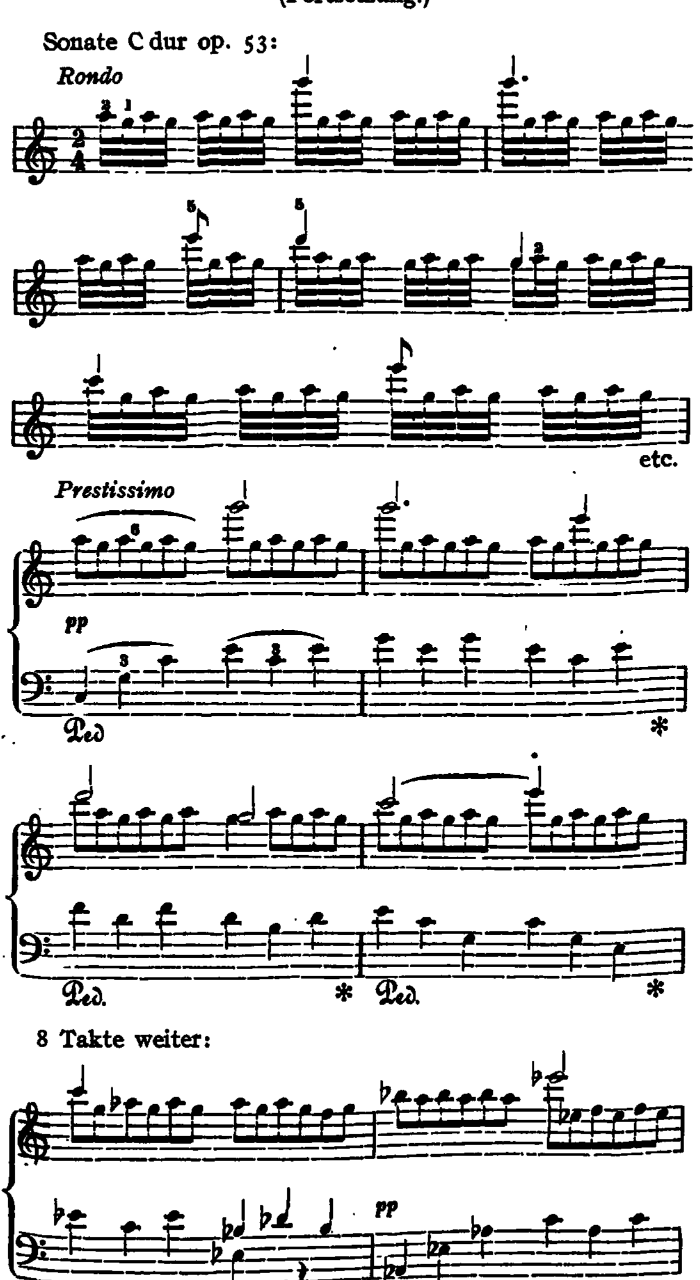
Wirkliche Begabungen scheitern wahrscheinlich schon deswegen nicht leicht an der Ueberbürdung, weil sie eben nicht so stumpfsinnige Menschen sind, um sich so leicht überbürden zu lassen oder sich zu überbürden. Es gehört eine ganze Portion Mangel an geistiger Beweglichkeit dazu, um sich an sein Instrument in so unsinniger Weise festzuschnallen, daß daraus die bekannten Schädigungen entstehen, wenn nicht eben eine krankhafte Anlage vorliegt, die natürlich den Arzt angeht und nicht mehr den Lehrer. Der Hauptsatz der Uebungshygiene kann nur lauten, daß man abwarten lernen muß, und nicht versuchen darf etwas zu erzwingen, was nur die Zeit reifen und werden läßt

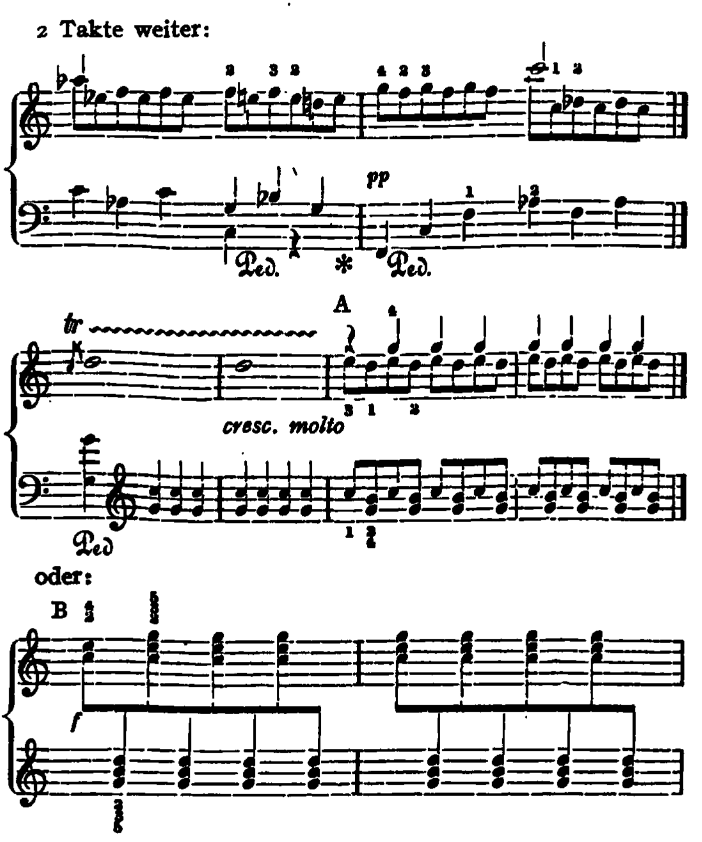
Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.
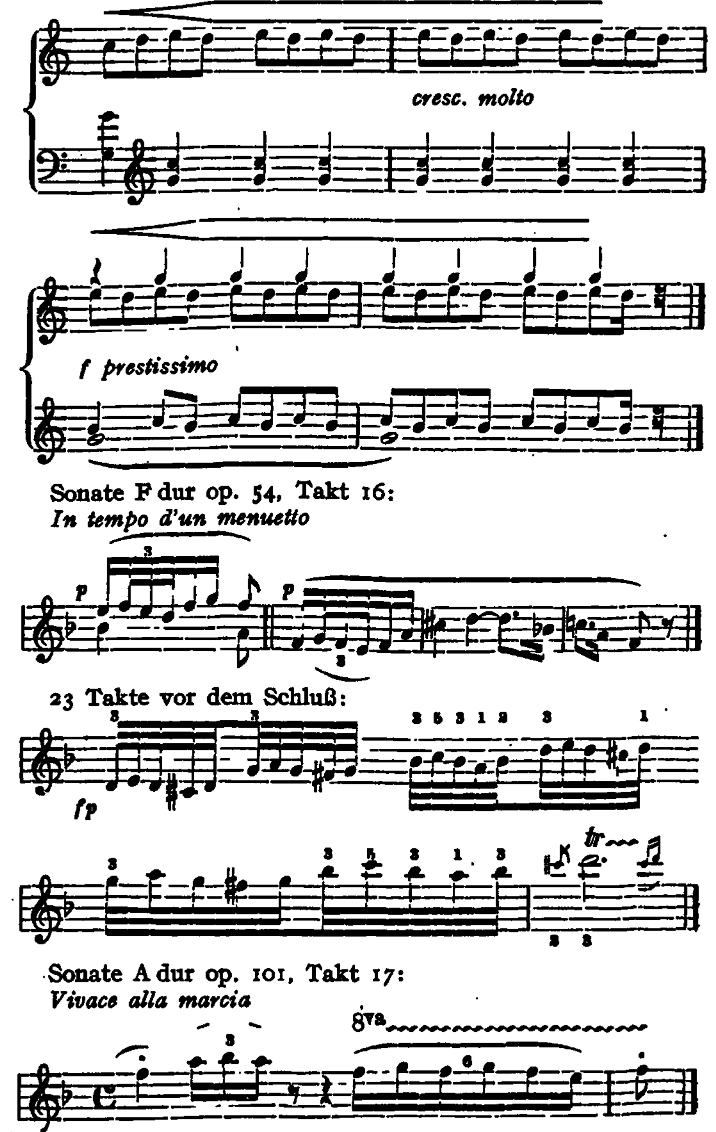
Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung.)





Die Ausführungen A und B stammen von Bülow und sind von Klindworth angenommen worden. Sie bieten jedoch den Nachteil, daß der Dominantakkord *G* nicht genügend hervortritt. Besser ist folgende Ausführung:



Takt 19: 8va

cresc.

oder:

2. Teil. *Allegro*

pp

etc.

2. Teil. Takt 33: Takt 38:

Takt 48:

Sonate B dur op. 106, 20 Takte vor dem Schluß des 1. Teiles:

Allegro

cresc.

cresc.

(a) auf einem Instrument mit leichtem Anschlag und Ton:

(a)

(b) auf einem Instrument mit schwerem Anschlag und Ton:

(b)

8va

(a)

oder:

(b)

p

dim.

p

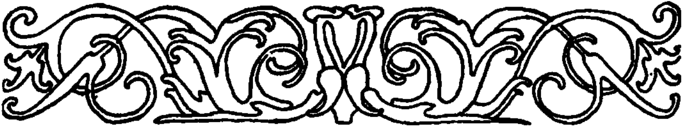
23. Takt vor Schluß:

Adagio sosten.

f e più f *ff*

Das ist die alte „Bebung“ des Klavichords. — der Fingersatz ist von Beethoven; die Noten sollen legato wiederholt, nicht gebunden werden. Vergl. 2. Satz der Sonate A dur mit Violoncello und Sonaten op. 110, 111.

(Fortsetzung folgt.)



Die Kunst Arnold Schoenbergs.

Eine Vorstudie von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).
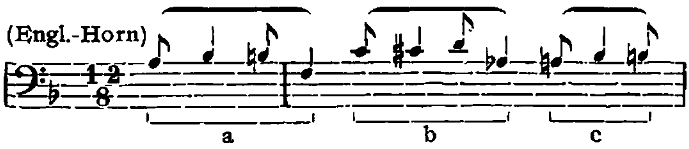
EIN rückschauender Blick über A. Schoenbergs Schaffen weckt die Erkenntnis in uns, daß ein immer reiner hervortretender Stil, der zum Bewußtsein eines eigengearteten musikalisch-psychologischen Inhaltes führt, die bisher geltenden Grundsätze der Harmonik, der Form, der Instrumentierung und schließlich des Ideenbaues im Einzelnen konsequent neu gestaltet. Die Freiheit von Bedenken, mit der Schoenberg seinen Stil offenbart, erinnert den Musikhistoriker an bestimmte Renaissance-Musiker, an die frühen Monodisten und Chromatiker, die in Sehnsucht nach einer Ars nova die Mittel zu einer erst bedeutend später erfolgten endgültigen Umformung des musikalischen Tonstoffes ersonnen haben. Unbewußt, traditionslos und genial. Sie waren die Schöpfer neuer Stilarten. Doch wurden die Namen derer erst zu den Großen gezählt, welche die überkommene Art der Vollendung entgegenführen konnten. Wenn wir nun objektiv die Wahrheit konstatieren, daß Schoenberg einen neuen Stil angefangen hat, so soll damit durchaus kein Werturteil gegeben sein. Der Zweck des Folgenden ist nur, zu beobachten und zu beschreiben, was nach einer bestimmten Richtung hin neu zu sein scheint. Also auch keine Analyse. Ein gelegentliches Streifen der außermusikalischen Gebiete Schoenbergscher Kunst muß zur Unterstützung des Erkennens seiner musikalischen Gedankenfolge und zum Nachweis ihrer Logik dienen.

[Anmerkung. Arnold Schoenberg dirigierte am 29. Febr. dieses Jahres in einem Philharmonischen Konzerte im Neuen Deutschen Theater zu *Prag* seine einsätzige symphonische Dichtung „*Pelleas und Melisande*", op. 5. Bald darauf brachten im Deutschen Kammermusikverein Rosés mit Frau Gutheil-Schoder Schoenbergs *Streichquartett mit Gesang*, op. 10 [1] (4 Sätze). Beide Schöpfungen sind struktiv Grenzwerke. Ueber die Wirkung auf die Menge wird der künftige Kulturhistoriker in Prager Zeitungsberichten viel Seltsames finden. Zum Erfassen der oft empfindsam feinen Klanggebilde, die teils im Rahmen einer weiten Tonalität, später tonalitätslos ersonnen sind, ist Vorbereitung vonnöten und die Gabe der Einfühlung.]

Eine prinzipielle Feststellung scheint mir für die Technik und Psychologie von „Pelleas und Melisande" wichtig zu sein. Die beiden Anfangstakte der Pelleas-Partitur (linear genommen der Gedanke der Englischhornfigur) bilden die Grundlage des Gesamtwerkes. Die einzelnen Motivlinien dieser Hauptfigur (d. i. des Themas), welche in den einleitenden Takten vollendet dasteht, sind als das thematische Material der Tondichtung anzusehen. Damit ist ein Organismus von seltener Einheitlichkeit geschaffen.

Eine rhythmisch und tonal gleichgeordnete Tonreihe, die von verschiedenen Stufen wiederholt wird. Im ganzen ein asymmetrisches Gebilde infolge der parallelen Uebereinstimmung in den Details. Eine Sequenz.

Hauptfigur (Thema):



Konkret: ein chromatischer Aufstieg mit plötzlichem Zurücksinken in einen verminderten Tonschritt (a); sequenzartig wird diese Folge von einem höheren Tone aus wiedergebracht (b); zum dritten Male fällt sie in die ursprüngliche Lage herab und ertönt ohne Rückfall [Apotome] (c).

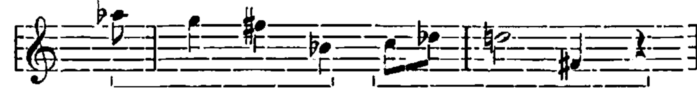
Im Verlaufe der Komposition finden sich mindestens vier figurale Gruppen, die in ihrer Form stets und ausdrücklich auf die ersten Takte als thematische Basis des kompositorischen Baues hinweisen. Eine stets wechselnde Synthese der gleichen Teilfiguren oder eine Erweiterung dieser Teilchen. Rückungen von Tongruppen innerhalb des gleichen Tonmaterials. Ein Umbiegen der Linie, ein kontinuierliches Durchdringen und Umschlingen in der Zeichnung. Figuren, die trotz rhythmischer, tonaler, harmonischer, kontrapunktischer und instrumentaler Mittel den Umriß der Hauptfigur bewahren. Schließlich sind es eben Gedankenveränderungen, die man sich als Symbole der Personen des Dramas zu denken hat. Hinzu kommen wieder Variationen dieser Figuren, die gleich nach ihrem Eintritt durchgeführt werden. Die Figuren verändern sich, — das Thema bleibt das gleiche.]

Die Figuren.

Bei Fig. 1 ist die Vergrößerung der Rückfallschritte zu bemerken. Einleitend die Umkehrung des chromatischen Ganges; in der zweiten Hälfte das wörtliche Zitat.

[1] Das Quartett (fis moll) ist erschienen bei der *Universal-Edition* in Wien, wie die meisten Werke dieses Komponisten.

1. (Holzbläser):



In der Fig. 2 ist anfangs durch Eliminierung der Sekund ein Terzaufstieg geworden; die Rückfälle grenzen aneinander, da auch bei der zweiten Teilfigur das chromatische Ansteigen der beginnenden Sequenz unterbleibt.

2. (Hörner):
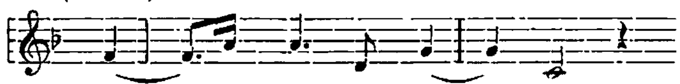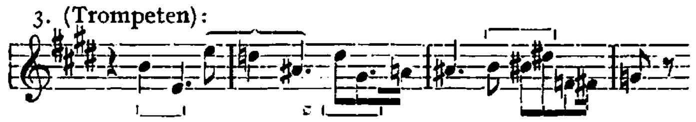


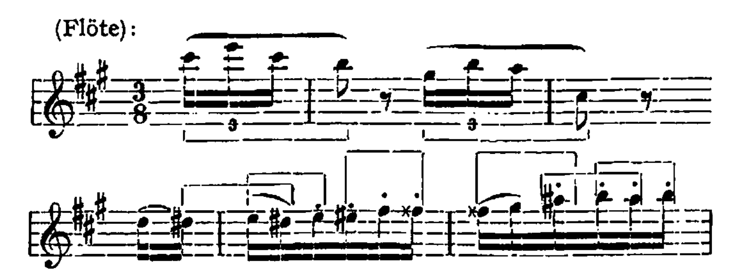
Fig. 3. Hier ist das zurücksinkende Intervall einmal statt der aufstrebenden Sekunden gesetzt; daran knüpft sich der eigentliche Rückfall; anschließend ohne Uebergang wieder das Zurücksinken (wie bei 2). Diesmal vor die chromatische Folge gesetzt, die in tieferer Lage nochmals als Anhang ausklingt; zwischen beiden Sekundengängen aber liegt ein Ornament, das als Umkehrung der mit einer Schleife eingeklammerten Tongruppe angesehen werden darf.

3. (Trompeten):



Eine in der Form reizvolle Wendung tritt vorübergehend auf; der Umriß ist klar. In den ausklingenden Sechzehntelgängen erkennt man die verkleinerten Schritte der symmetrischen Auftaktgruppe mosaikartig mit der chromatischen Reihe verbunden.

(Flöte):



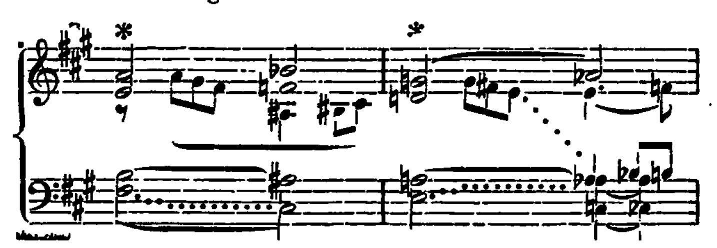
Daß sich die hier angeführten Figuren unter Umständen in einem anderen Sinne deuten ließen, will ich nicht in Abrede stellen. Das Werk bleibt monothematisch.

Außergewöhnliches bietet die Betrachtung der Harmonik und der instrumentalen Technik. Ganztonakkorde und Quartenakkorde verwendet Schoenberg im „Pelleas" zum ersten Male. Für Schoenberg, den vorwiegend kontrapunktischen Denker (deshalb wagte ich die horizontale Linie



ARNOLD SCHOENBERG.

losgelöst vom harmonischen zu behandeln), waren die Reihen der Ganztonakkorde zunächst auf sukzessivharmonischem Wege entstanden: in der ganztonmäßigen Intervallfüllung und Weiterführung zerlegter übermäßiger Dreiklänge und ihrer Vervielfältigung in der Vertikalen. Dann wohl erst durch das divergierende chromatische Bewegen von übermäßigen Simultanharmonien. Das unsagbar verfeinerte Klingen mancher derartiger Bildungen läßt bei einer systematischen — also stilformenden Verwendung dieser Harmoniefolgen — das Verlangen nach einem Aufgeben der Tonalität begreiflich erscheinen. Hier haben wir ein erst sporadisches Umgehen mit diesen Akkorden gefunden. Auch die Q u a r t e n a k k o r d e sind bei ihm früher im Nacheinander als im Miteinander gegeben gewesen. Auf den primitiven Fall im „Pelleas" macht Schoenbergs Schüler A. v. Webern aufmerksam.



Das Uebereinanderlegen von Quarten ermöglicht in seinen Spätwerken elfstimmige Akkorde zu türmen, die vertikal die ganze chromatische Leiter enthalten. Das grundsätzliche Meiden des Terzaufbaues (wir sind drei Jahrhunderte an ihn gewöhnt, vorher galt bekanntlich auch die Terz als dissonant), löst in den Werken seiner Reife ein befremdliches Gefühl in der Masse aus und verursacht innere Erregung. — Der wesentliche Grund jedoch, warum „Pelleas und Melisande" bloß als Uebergangswerk anzusehen ist, liegt eben darin, daß die erwähnte atonale d u r c h h a l t e n d e Quartenstruktur als Grundlage der Tonalitätslosigkeit fehlt, und Schoenberg letztere trotzdem anstrebt.

In einer vorsätzlichen Art von Akkordinstrumentierungen weiß er das musikalische Farbengefühl in einer neuen Richtung anzuregen. Mit dem alternierenden Ineinandergreifen klangverwandter Gruppen (die unmittelbar benachbarten Töne zeigen heterogene Farben) gewinnt er eigentümliche Klangtiefen; durch die Seitwärtsbewegung dieser Akkorde bei gleichzeitigem Instrumentenwechsel erreicht er wandernde und zwar verschieden gefühlsbetonte Klangphänomene, die er in ihrer gegenseitigen Beziehung „K l a n g f a r b e n m e l o d i e n" nennt.

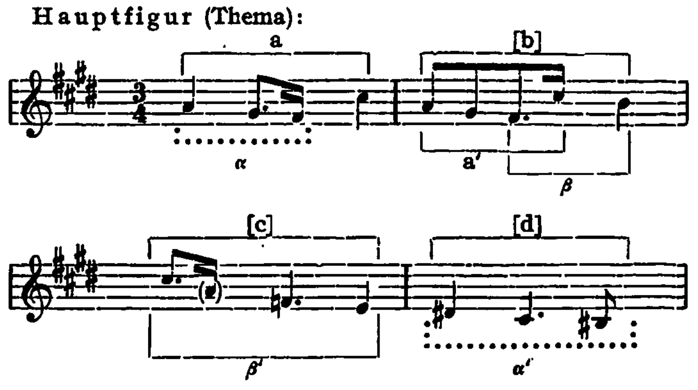
Der Schwerpunkt der Partitur liegt in den Bläsergruppen. Die Holzbläser verrichten die aufbauende Arbeit, während die Streicher tektonisch an Bedeutung verloren haben; überdies sind ihnen weite Strecken hindurch die Geigen entzogen, so daß die Bratschen im Streicherchor zu besonderer Geltung kommen. Aus diesem Umstand ist der obskure Klangcharakter der Tondichtung zu erklären. I n s t r u m e n t a l t e c h n i s c h sind die unerhört hohen Tonlagen des Holzes zu bemerken, die oft über die Grenze der Spielmöglichkeit hinausführen; trotzdem notiert Schoenberg diese Klänge, da er sie klingend empfindet. Auf S. 53 der Partitur fällt uns das Posaunenglissando auf — ein besonderer Instrumentaleffekt. Er wird erzielt durch das Zusammenschieben des Rohres durch alle Züge (der Grundton des sechsten Zuges wird mit den Lippen fixiert), so daß die kleinsten Intervalle hörbar werden wie beim Glissando der Streichinstrumente. (Nach der Partiturweisung.) Die Tondichtung folgt in den Hauptszenen dem Maeterlinckschen Drama. In der Stimmung das Düster-Grauenvolle vor dem Poetisch-Symbolischen bevorzugend.

* * *

Zwischen dem besprochenen symphonischen Werke und dem um fünf Jahre später komponierten *Streichquartett op.* 10 *mit Gesang* scheint ein tiefer Zusammenhang zu bestehen, auf den ich die Aufmerksamkeit lenken möchte. Das v i e r t o n i g e M o t i v d e s Q u a r t e t t - T h e m a s ist nichts anderes als eine stilisierte U m k e h r u n g d e s M o t i v s a u s d e m „P e l l e a s". Die Hauptfigur eröffnet wieder das Werk und durchdringt als Element die ganze Struktur, auch den vokalen Teil. Doch haben wir es trotz der Diatonik im Beginn mit einem vorgeschrittenen Stil zu tun. Mit einem eigenartigen organischen Heranwachsen der Hauptfigur aus dem Motiv (keine Sequenz). Mit naturalistischen Neubildungen aus dem gleichen Keim. Die motivischen Zeichnungen in der Partitur haben fürs Auge oft einen geometrischen Sinn.

Das Motiv wird intoniert. (Im Raume des ersten Taktes.) Und vorwärtsdrängend abermals intoniert, von der gleichen Stufe, aber mit einer neuen Akzentuierung, die durch Anwachsen eines Anhangtones (eine tektonisch wichtige Sekund!) und die dadurch bedingte rhythmische Verschiebung eine Steigerung des ersten Taktes vorstellt (zweiter Takt). Nun wächst das Thema weiter, indem der ebengehörte Anhangton mit den beiden vorangehenden Tönen als selbständige Gruppe angegliedert werden: Und zwar in einem symmetrischen Quintrückfall, der durch eine Terz gestützt wird, aus welcher wieder der erwähnte Sekundschritt entsprießt (dritter Takt). Endlich fließt die Intonation des ersten Taktes aus dem Vortakt katalektisch (ohne Aufschwung) hervor (vierter Takt). [Man vergleiche den Ausklang beim Thema im „Pelleas".] Das wären die melodischen B e w e g u n g s f u n k t i o n e n des Gesamtthemas.

H a u p t f i g u r (Thema):



Das Technisch-Wesentliche der D e n k f u n k t i o n e n dieses Themas besteht im kettenmäßigen Weiterspinnen von Tongedanken: indem zum gegebenen Tonmaterial entweder ein Ton hinzutritt und dadurch einen Gedanken (den man vollendet wähnte) zu Ende führt; oder bei Gleichheit des Materials das Taktende zum Taktanfang des nächsten Taktes, oder gar zum selbständigen Takt wird — das eigentliche Weiterknüpfen einer Gedankenkette versinnbildlichend; oft äußerlich von figuraler Wirkung durch Wiederkehr identischer Tongruppen.

Man vergleiche dazu wichtige Verse aus Arnold Schoenbergs Drama „*Die glückliche Hand*"[1].

> „Du weißt, es ist immer wieder das Gleiche; —"
> „Immer wieder das gleiche Ende? —"

oder

> „Willst Du nicht endlich glauben? —"
> „Glaub der Wirklichkeit; sie ist so;"
> „So ist sie, und nicht anders. —"

oder

> „Irdisches Glück —"
> „Du Armer! — Irdisches Glück, Dir — Du,"
> „Der Du das Ueberirdische in Dir hast,"
> „Sehnst Dich nach dem Irdischen — und"
> „Kannst nicht bestehen — Du Armer — —!" usw.

Eine seltene Kongruenz im Denken des Musikers und Dichters scheint hiermit erwiesen. Die Parallelen würden sich bis ins einzelne vorzeigen lassen. Daß die Beobachtung beim musikalischen Gedanken vom Zufälligen weit entfernt ist, davon mag eine mir erst später bekannt gewordene Stelle aus Schoenbergs Harmonielehre[2] (S. 322) Zeugnis geben: „Eine Gliederung hat jeder Gedanke, sobald er ausgedrückt wird, nötig, w e i l w i r e i n e n G e d a n k e n z w a r a u f e i n m a l, a l s G a n z e s d e n k e n, a b e r n i c h t a u f e i n m a l s a g e n k ö n n e n, s o n d e r n n u r n a c h u n d n a c h[3]."

Auf die oft rein zeichnerischen Schönheiten der musikalischen Linienführung seiner Notenfiguren gestattete ich mir bereits aufmerksam zu machen; die Art des thematischen Aufbaues verleitete mich des öfteren zur Herübernahme von Fachausdrücken aus der Terminologie der Schwesterkunst: Ich begreife den universal-künstlerischen Gedanken von der Schönheit des Ornamentes im Notenbild, wage aber nicht die Folgerungen zu ziehen. Schoenberg selbst ist sich dieser Nebenkunst in seiner Kunst wohl bewußt. Er spricht vom „S i c h t b a r e n o d e r H ö r b a r e n, vom an der Musik mit Sinnen Wahrnehmbaren . . . Man darf annehmen, daß das Notenbild ein glückliches Symbol für den musikalischen Gedanken abgibt, und daß somit — wie ja jeder wohlgebaute Organismus in seiner äußeren Erscheinung mit seiner inneren Einrichtung übereinstimmt, die mitgeborene äußere Erscheinung also nicht als Zufall anzusehen ist — d i e i n d e n N o t e n s i c h b e k u n d e n d e F o r m u n d G l i e d e r u n g d e m i n n e r e n W e s e n d e s G e d a n k e n s u n d s e i n e r B e w e g u n g e b e n s o e n t s p r i c h t, wie Wölbungen und Vertiefungen an unserem Körper durch

[1] Gedruckt im „Merker" II. 17. S. 718 ff.

[2] Universaledition.

[3] Schoenberg wirkt vollends als in sich geschlossene Persönlichkeit, wenn auch seine Betätigung in den bildenden Künsten in Betrachtung gezogen wird: Man lese die Personenbeschreibungen in den Regieanmerkungen des hier zitierten Dramas und sehe seine schaurigen in Oel g e m a l t e n „V i s i o n e n" daneben! Auch hier herrscht Wesensgleichheit!

die Lage innerer Organe bedingt werden. Man darf also aus der äußeren Form Schlüsse ziehen auf das Wesen.“ (Harmonielehre S. 323.)

So müßte die formale Besonderheit des Quartetts dessen ungewöhnlichen Inhalt bestätigen.

Eine über den Instrumenten schwebende Sopranstimme rezitiert mitempfindend mystische Verse von Stephan George („Litanei“; „Entrückung“ im III. und IV. Satz). Beim Worte „Liebe“ sinkt die Stimme ein Intervall von 16 Stufen.

Aus dem übermütigen Teil: Die Instrumente stimmen die alte schelmische Weise vom „lieben Augustin“ an. Stimmen sie nur an. Kaum wird man's gewahr, verflüchtigt sie wie ein Phantom. Und die Grundstimmung ist wieder da. Der Endsatz zeigt reine Atonalität und entbehrt bereits der Vorzeichnung. —

Er bleibt konsequent beim Durchkomponieren der einen Idee. Bei der Konzentrierung auf einen Gedanken. Beim Variieren eines Themas. Beim Orchesterwerk. Beim Kammermusikwerk. Jüngst bei einem Drama, das er Monodrama nennt.

Auf das Monothematische als das Besondere dieser Kunst zu weisen, war mit ein Hauptzweck dieser Skizze. Schoenbergs Musik ist nicht motivlos und nicht unendlich in Motiven. Sein Gedanke ist die Einheit. Aber diese Einheit ist vielgestaltig.

Franz Liszt und Wilhelm Jordan.

Von PAUL WITTKO (Stuttgart).

VOR fast 70 Jahren war es, im Dezember 1842. *Georg Herwegh*, der „Lebendige“, hatte Königsberg, die Ausgangsstätte der berühmten „Vier Fragen“ Johann Jacobys, besucht. Der gleich einem Sieger Deutschland durchziehende schwäbische Freiheits- und Einheitssänger hatte in einer von den Königsberger Liberalen veranstalteten Festlichkeit sein krafgenialisches „Die Lerche war's, nicht die Nachtigall“ und andere seiner schwungvollen Dithyramben rezitiert, und Wilhelm Jordan, der 1905 in Frankfurt a. M. gestorbene Nibelungendichter, war einer seiner Hörer gewesen.

Wenige Monate später kam Franz Liszt nach Art der fahrenden Sänger und Spielleute des Altertums und des Mittelalters nach der alten Krönungsstadt am Pregel. Die Königsberger Studentenschaft wählte Liszt zum akademischen Bürger und der junge Doktor phil. Wilhelm Jordan, der stattlichste unter den akademischen Bürgern Königsbergs und schneidigste Alte Herr der Landsmannschaft Littuania, wurde dazu ausersehen, dem gefeierten Musikrhapsoden eine diese Ehrung ausdrückende Urkunde zu überreichen und die mit dem „Albertus“, dem in Gestalt einer goldenen Nadel mit dem Bildnis des Gründers der Universität (Herzog Albrecht von Preußen) versehenen Abzeichen der Königsberger Studenten geschmückte Kappe aufs blonde, lockige Haupt zu drücken. Er tat's mit einer Rede, die er selber später aufseufzend „bombastschwer“ genannt hat. Seitdem gehörte er zu den eifrigsten Verehrern Liszts, die an Zahl von Tag zu Tag wuchsen. Liszt fühlte sich bald so wohl in den düsteren Mauern Alt-Königsbergs, daß er seinen ursprünglich geplanten kurzen Aufenthalt dort um ein Beträchtliches verlängerte, eine Auszeichnung, die vor vielen glänzenden Residenzen allein der ostpreußischen Hauptstadt zuteil wurde. Es bildete sich dort so etwas wie ein kleiner Sonderstaat, dessen unumschränkter Herrscher Liszt war. Und sein — es sei ein scherzhaftes Wortspiel gestattet — „Flügel“-Adjutant war Wilhelm Jordan, der mit rastlosem Eifer für ihn sorgte. Auf seine Anregung brachten illustre illustrierte Blätter Bilder und Lebensbeschreibungen Liszts, die von glühender Begeisterung diktiert waren. Die Oppositionspartei wurde mit schneidigen Waffen bekämpft und unterdrückt. Auf jede neue Tondichtung fast, die der berühmte Pianist vortrug, dichtete Jordan einen Lobgesang, bis er die Unzulänglichkeit des Wortes im Vergleiche zur Musik erkannte.

Als Liszt sich endlich anschickte, Königsberg zu verlassen, um den Strand der ostpreußischen Adria kennen zu lernen und alsdann weiter durch die deutsche Ostmark und schließlich auf einen Wink des Zaren hinauf nach der frostigen Hauptstadt des Selbstherrschers aller Reußen zu ziehen, wo er die vereisten Gemüter durch seine hinreißende Kunst auftauen und in lodernde Flammen versetzen sollte, da entschloß sich Jordan, den Meister eine Strecke Weges zu begleiten. Und auf der gemeinsamen Reise setzte Liszt in seiner schwunghaften Weise seinem jungen Begleiter auseinander, wie die Kraft ihm wachse, wenn der begeisterte Beifall einer großen Zuhörerschaft nicht nur seinen Händen, sondern Geist und Seele gewissermaßen Flügel am Flügel verleihe. Das habe der Musiker vor dem Poeten voraus, der nur mittelbar erfahre, welcher Wert seinen Werken von anderen zugeschrieben werde.

* * *

Ein Menschenalter ging darüber hin. Da trafen im Februar 1878 Liszt und Jordan in Budapest wieder zusammen. Liszt ruhte dort, in der Hauptstadt seines Vaterlandes, als Präsident der ungarischen Landesmusikakademie von seiner langjährigen Ruhmesbahn seit drei Jahren aus. Den inzwischen gleichfalls weltbekannt gewordenen Jordan hatte sein Nibelungenepos auf Flügeln der Rhapsodik um des Erdballs Halbrunde getragen. In Budapest rezitierte er zum 700. Male seine Dichtung vor einer großen Hörerschar, unter der sich auch Liszt befand. Liszt gehörte zu denen, die von der Dichtung zur Andacht gestimmt wurden. Am Tage darauf wurde im Theater Jordans anmutsvolles Verslustspiel „Durchs Ohr“ gegeben, und wieder war Liszt einer der lautesten Beifallspender. Nach der Vorstellung gab Liszt in seinem Hause zu Ehren Jordans ein Fest, und nach dem Feste, in später Nachtstunde im Hotelzimmer, entstand ein Gedicht „An Franz Liszt“. Der Rhapsode der Dichtkunst erinnerte den Musikrhapsoden an die gemeinsame Königsberger Zeit.

„Die Jünger selbst des Kant und Hegel
Erwärmtest du zu lichter Glut;
Sie schmückten in der Stadt am Pregel
Dein Haupt mit ihrem Doktorhut.
— — — — — — — — — — — — —
Dann, während oft ich deinem Spiele
Dicht neben dir allein gelauscht,
Hat nach verwandtem Ruhmesziele
Ein Drang von Hoffnung mich berauscht.

Du nahmst mich mit. Erst auf der Brücke
Des breiten Niemen macht' ich Kehrt.
Seitdem nach einem Künstlerglücke
Wie deines hat mein Herz begehrt.“

Das Künstlerglück war Jordan inzwischen in ähnlichem Maße zuteil geworden wie einst Liszt. In jenen Königsberger frühen Jahren schon war Jordan, durch Herwegh und Liszt angeregt, zu der Ueberzeugung gelangt, daß nicht nur musikalische Werke und dramatische Dichtungen, sondern auch lyrische und epische Poesie einzig „durchs Ohr“ zur vollen Wirkung gelangen könnten. Um vor die Nation hinzutreten, mußte der Poet, wie er sich sagte, eine „Hörpoesie“ mitbringen, die tauglich sei, sie in ihrer Gesamtheit zu versammeln. Als geeigneten Stoff hatte er den nationalen Sagenschatz erkannt, und so waren seine Nibelungen in Stabreimen entstanden.

An jenen Wendepunkt seines Lebens ward er, so erzählt der Poet in seinem Gedichte dem Musiker, an diesem Abend im Budapester Hause Liszts erinnert durch den Klaviervortrag des liebenswürdigen Gastgebers.

Das Jordansche Gedicht schließt mit folgenden Strophen:

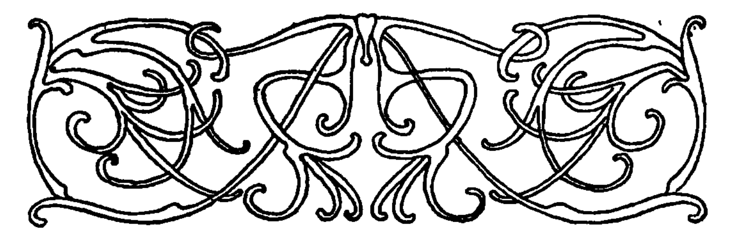
„Noch immer wußtest du zu wecken
Mit Saitenton ureigner Art
Dasselbe wonnige Erschrecken
Wie damals auf der Siegesfahrt.

Unglaublich, wie beim ersten Male
Wohl jedem, schien's auch heute mir,
So stimmenreich zum Weltchorale
Und Sturmgesang sei das Klavier.

Ich mußt' in Königsberg mich wähnen,
Als ich genau so wundersam
Wie weiland dort das „Lob der Tränen“
Und „Erlenkönig“ hier vernahm.

Ich sah den jungen Franz am Flügel,
Das Haupt von blondem Haar umwallt;
Der Graukopf aber dort im Spiegel
War meine eigene Gestalt.

Daß mir vom Lid ein Tropfen sank
Was war's? Empfindung meines Leides?
War's nicht vielmehr ein stummer Dank
Für hohes Glück? — Es war wohl beides.“



Bach-Fest in Stuttgart.

Vom 1. bis 3. Juni 1912.

DER vor ungefähr drei Jahren von einigen Künstlern und Kunstfreunden gegründete „*Württembergische Bach-Verein*“ in Stuttgart trat dieser Tage zum erstenmal mit einer großen Veranstaltung an die Oeffentlichkeit. Hatte er sich bisher in den Anfangsjahren seines Bestehens aus naheliegenden Gründen mehr darauf beschränkt, nur in engerem Rahmen, durch kleinere Konzerte, durch gelegentliche Aufführungen Bachscher Kantaten in der Kirche während des Gottesdienstes und durch eine ganz allgemein aufklärende Tätigkeit das Interesse und das Verständnis für die Werke dieses Meisters zu erwecken und zu pflegen, so legte er jetzt durch ein großes dreitägiges Bach-Fest das hocherfreuliche Zeugnis ab von seiner aus kleinen Anfängen entsprungenen glänzenden Entwicklung, von seinem hohen idealen Streben und zugleich auch von den bedeutenden künstlerischen Mitteln, die ihm zur Durchführung seiner schönen Aufgabe gerade in Stuttgart zur Verfügung stehen.

Der erste Abend brachte die h moll-Messe unter Hofkapellmeister *Band*, eine zumal im Hinblick auf die mannigfachen Schwierigkeiten dieses Werkes immerhin achtunggebietende Leistung. Der ansehnliche Festchor war aus den verschiedenen Gesangvereinen und Kirchenchören Stuttgarts zusammengestellt und hielt sich, von einigen Trübungen und rhythmischen Schwankungen abgesehen, recht gut. Orchester und Soloquartett mit den Damen Rückbeil-Hiller und Diestel aus Stuttgart, den Herren G. A. Walter aus Berlin und Stephani aus Darmstadt waren trefflich besetzt. An redlicher Mühe und großem Eifer haben es alle Beteiligten gewiß nicht fehlen lassen und doch kam meines Erachtens das Letzte und Höchste dieser großartigen Schöpfung nicht ganz zur Geltung, jedenfalls erinnere ich mich, von anderen Aufführungen dieser Messe schon oft einen viel tieferen und nachhaltigeren Eindruck gewonnen zu haben.

Einen ganz bedeutenden Aufschwung künstlerischer Vollendung zeigte das Instrumentalkonzert des zweiten Abends unter der feinsinnigen Leitung von Generalmusikdirektor Dr. *Max Schillings*, dem die hervorragendsten Stuttgarter Solisten erfolgreich zur Seite traten. Das sehr geschickt und glücklich entworfene Programm bot in abwechslungsreicher Folge zunächst die große c moll-Passacaglia für Orgel, von Herrn Benzinger mit großer Technik und machtvoller Steigerung sehr gut gespielt, und das reizende zweite Brandenburger Konzert, um dessen vorzügliche Wiedergabe sich besonders die Herren Prof. Wendling (Violine) und Werle aus Köln (Trompete) verdient machten, ferner das Tripelkonzert C dur für 3 Klaviere und Orchester, das durch die Herren Benzinger, v. Pauer und Wolfrum aus Heidelberg eine ebenso vollendete Wiedergabe erfuhr wie das a moll-Violinkonzert durch Prof. Wendling. Die wunderbare Weichheit und Schönheit seines Tones, die kräftig lebensvolle Art seines Spiels vereinigten sich hier mit der geradezu vorbildlichen ruhigen Vornehmheit seines ganzen Auftretens zu einem herrlichen künstlerischen Genuß. Eine weitere ganz besondere Prachtleistung schufen die Herren v. Pauer und Wolfrum in ihrer ungemein frischen und glänzenden, ja geradezu im besten Sinn des Wortes virtuosen Ausführung der berühmten Goldberg-Variationen für zwei Klaviere, eine Ausführung, die trotz der mehr als halbstündigen Dauer dieses Werkes nicht im mindesten ermüdete, sondern stets interessant und fesselnd wirkte und mit großem Beifall aufgenommen wurde. Den Abschluß dieses herrlichen Abends bildete die entzückende D dur-Suite für Orchester, unter Schillings' befeuernder Leitung mit größter Feinheit ganz vortrefflich gespielt. Am Klavier oder Cembalo saß bei diesen Werken des zweiten Abends mit gewohntem Geschick Herr Musikdirektor Nack, an der Orgel beim ersten und letzten Abend Herr Stiftsorganist Prof. Lang.

Wer in Bach bisher nur den gewaltigen tiefernsten Tonsetzer oder womöglich gar nur den strengen, alten pedantischen Schulmeister gesehen hatte, der konnte in diesem Konzerte des Meisters fröhliches und heiteres Gemüt kennen lernen, das ihn aller äußeren Not und Sorge gleichsam zum Trotz nicht minder zahlreiche, nicht minder bedeutende und unvergängliche, freilich leider verhältnismäßig nur viel weniger bekannte Werke freundlicher und lustiger Art schaffen ließ.

Am letzten Abend kamen fünf der schönsten *Kantaten* von Bach zur Aufführung. *Wolfrums* sichere, ruhige und zielbewußte Führung half dem durch Knabenstimmen sehr wirkungsvoll verstärkten Chor über manche rhythmische Klippen siegreich hinweg und brachte im Verein mit dem Soloquartett, aus dem die bekannte Altistin Maria Philippi aus Basel ganz besonders hervortrat, diese Werke zu glanzvoller Wiedergabe. Den tiefsten Eindruck hinterließen die erschütternde „Trauerode“, die mächtigste Wirkung die große Pfingstkantate „O ewiges Feuer, Ursprung der Liebe“ und die Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“. Merkwürdig ergreifend ist die nur von Blechbläsern begleitete Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“, voll erhabenster Schönheit der berühmte „dialogus“ zwischen Furcht und Hoffnung (Alt und Tenor), die Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort!“ Mit Recht wurde Wolfrum am Schluß stürmisch gefeiert, mit Unrecht entzog er sich den wohlverdienten Huldigungen; doch ehrt diese Bescheidenheit den wahren Künstler. —

Es bleibt noch übrig festzustellen, daß alle Konzerte bis auf den letzten Platz ausverkauft und auch die Hauptproben sehr gut besucht waren. Man mag vielleicht auch zugestehen müssen, daß dieser über alles Erwarten glänzende Besuch des Festes von nah und fern und der große allseitige Beifall, den die Konzerte fanden, nicht immer und überall gleichbedeutend mit aufrichtigem Interesse und wirklichem Verständnis für Bach und seine Kunst zu sein braucht, hocherfreulich ist der großekünstlerische — und hoffentlich auch finanzielle — Erfolg dieses Bach-Festes doch, zumal in unserer heutigen von dem Kinematographenunfug beherrschten, von dem Operettenschund verseuchten Zeit. Dem Bach-Verein selbst aber wird es gewiß ein mächtiger Ansporn sein, auf dem bisher so erfolgreich beschrittenen Wege mutig weiter zu schreiten „zu neuen Taten“.

August Richard (Heilbronn).

Karl Hirsch.

Ein Chordirigent von Gottes Gnaden.

WENN wir uns heute mal in einem besonderen Artikel mit einem Dirigenten näher beschäftigen, und zwar mit einem Chordirigenten, nicht mit einem jener Pultvirtuosen, deren Ruhm von geschäftskundiger Seite in die Welt hinausposaunt und durch Amerika schließlich sanktioniert wird, so geschieht das aus einem guten Grunde. Kapellmeister haben wir heute wie Sand am Meer, und ihre Zahl ist nicht kleiner geworden, seitdem diese Karriere von reichen jungen Leuten als lohnendes Feld ehrgeiziger Bestrebungen kultiviert und von Theaterdirektoren und wohl auch von Konzertunternehmern gegen angemessene Entschädigung gefördert wird. (D. h. die Kapellmeister zahlen, daß sie dirigieren dürfen, geradeso wie manche Dramaturgen dafür zahlen, daß sie auf einem Theaterbureau gelesene oder nicht gelesene Stücke zurückschicken dürfen.) Nicht umsonst gehen Warnungen auf Warnungen vor dem Berufe des Kapellmeisters in die Welt, denn die Verhältnisse sind hier mehr als traurig. Und die wirkliche Gesamtqualität? Nun, wir haben neben den anerkannt großen Dirigenten heute in Deutschland ein gutes Kapellmeistermaterial (obgleich ein mehr oder minder großer Teil des guten Rufes wohl auch den vorzüglich eingespielten Orchestern zukommt). In Theatern und in den Konzerten ist die durch Richard Wagner ins Leben gerufene und von Bülow praktisch propagierte Kapellmeister-Bewegung nicht ohne segensreiche Folge geblieben. Doch auf dem Gebiete des Chorgesangs? Wie sieht es hier aus? Bei weitem nicht so gut. Die Männerchöre haben zum Teil ihre eigenen Gesetze, und es kann ein erfahrener, sich ganz dieser Kunstgattung widmender Musiker die Leistungsfähigkeit seiner Sänger bis zu der, allerdings verhältnismäßig eng gezogenen Grenze führen. Eine ganze Reihe von Nichtberufsmusikern sind ja außerdem als Männerchordirigenten tätig. Es ist aber, wie gesagt, der Männerchor eine besondere Provinz, ein gewisses „neutrales“ Gebiet im großen musikalischen Reich, und er soll deshalb auch aus unserer heutigen Betrachtung ausgeschaltet werden[1]. Bedeutsam sind, oder richtiger, wären die „Gemischten Chöre“; die Chorvereinigungen von Liebhabern, wie sie in allen Städten, vom Berliner Philharmonischen Chor bis zum Singkranz der östlichsten Provinzstadt, bestehen und eine nicht kleine Rolle im örtlichen Musikleben zu übernehmen bestimmt sind. Für diese Chöre aber fehlen uns meist die qualifizierten Dirigenten. Ein guter, tüchtiger Musiker, ein theoretisch gebildeter Mann, ein entsprechender Klavierspieler, Partiturleser oder auch sogar selbst ein geschickter Dirigent ist eben noch lange klein idealer Chorleiter. Abgesehen von den großen Musikstädten und dem Dorado des Chorgesanges, dem Rheinlande, kommt es fast allein auf die Persönlichkeit des an der Spitze stehenden Musikers an, ob ein Chor floriert oder nicht. Allein schon die gesellschaftlichen Ansprüche, der Verkehr mit den Herren und Damen des Vereins in den Proben, der Einfluß auf den Vorstand und — den Kassier erfordern ebensoviel Gewandtheit und Umgangsformen wie Charakter und Energie. Und gesangstechnisches Können und

[1] In Fachzeitschriften ist die Tätigkeit der Lehrer als Dirigenten kürzlich behandelt worden. Wir kommen ebenfalls darauf noch zu sprechen. Red.

pädagogische Befähigung? Wer fragt beim Engagement eines Dirigenten danach?

Nun, wir haben den königl. Musikdirektor *Karl Hirsch* schon in den letzten Sätzen kurz skizziert. Er ist wirklich einer der wenigen auserwählten Chordirigenten unter den viel berufenen und unberufenen. Sein Name war ja vom westlichen Industriebezirk her in Fachkreisen schon bekannt. Wir Stuttgarter lernten ihn zum erstenmal kennen, als er mit seinem Heilbronner Frauenchor in einem Volkskonzert des Goethe-Bundes gastierte. Debussy stand auf dem Programm. Heilbronner Mädchen, die vielleicht bisher nicht viel mehr als ihre Volkslieder gesungen hatten, und Debussy? Das kann gut werden! Aber es wurde wirklich „gut“, so gut, wie wir es in Stuttgart seit langem nicht gehört hatten. In der Kritik kam die freudige Ueberraschung über Herrn Karl Hirsch und seine Heilbronnerinnen auch voll zum Ausdruck. Seit diesem ersten Eindruck habe ich mich ganz besonders für diesen Chordirigenten interessiert. Kürzlich hörte ich im Nürnberger Lehrergesangverein eine Aufführung der Missa solemnis, in der sowohl die riesigen technischen Schwierigkeiten überwunden waren, wie auch der fast noch schwieriger zu interpretierende Geist des Werkes offenbar wurde. Natürlich, wenn man 62 Proben mit einer 400köpfigen Sängerschar zur Verfügung hat (darunter als Männerchor die musikalisch gebildeten Lehrer!), dann kann das Technische so weit beherrscht sein, daß sich, frei von beschwerender Unzulänglichkeit, der Geist zur Höhe vollendeter Ausdruckskraft zu erheben vermag. „Ja, wenn wir auch so viel Proben haben könnten“, höre ich die Dirigenten klagen. Warum haben sie die meisten nicht, können in ähnlichen Verhältnissen gar nicht daran denken? — Karl Hirsch hat die Kraft, das Vertrauen der Leute zu wecken und sich zu erhalten. Seine Sänger schwören auf ihn; er imponiert ihnen nicht bloß durch die absolute Ruhe und Sicherheit seines Dirigierens in den Aufführungen selber, er versteht es vielmehr auch, sie in den Proben zu fesseln; sie haben es sogleich heraus: hier ist einer, der uns wirklich was beibringen kann. Und damit hat man die Menschen noch immer für sich gewonnen. Hirsch ist in der Lage, seine Sänger nach langerprobter Methode zu unterrichten; sie lernen Chorsingen, nicht bloß Noten treffen. Und deshalb „klingen“ auch die Chöre unter ihm. Dieser Mann ist von einem fast verzehrenden Feuer für die Kunst erfüllt, es läßt ihm kaum irgendwo Ruhe, es treibt ihn, zu organisieren, Neues zu schaffen. Und er ist ein Organisator, wie kaum ein anderer. Nicht wie einem Siegfried Ochs stehen ihm die besten Chöre der Musikstädte ohne weiteres zur Verfügung. Er wandert von Ort zu Ort, um sie erst zu entdecken. Und hier geht eine geradezu elementare Kraft von ihm aus, Chöre aus dem Boden zu stampfen, Kräfte zu wecken, wo niemand sie vermutet hatte, und zu zeigen, daß überall in Deutschland, nicht bloß am Rhein, die Möglichkeit vorhanden ist, gute Chöre zusammenzubringen, wenn nur der rechte Mann kommt, sie zu rufen. Ein solcher aber ist unser Karl Hirsch, und deshalb nenne ich ihn einen Chordirigenten von Gottes Gnaden. —



KARL HIRSCH (Nürnberg).
Hofphot. Chr. Brandt, Heilbronn.

Aus dem Lebensgang dieses originellen Mannes einige Daten. Hirsch ist Bayer; er wurde 1858 in Wemding, einem Neste bei Nördlingen, geboren. Er war zum Berufe des Schullehrers ausersehen und unterrichtete auch die Jugend in Mittenwald und Tegernsee. Schon als zehnjähriger Knabe lenkte er die Aufmerksamkeit durch seine musikalische Begabung auf sich, indem er selbständig das „Organistenamt“ seiner Heimat versah. Nach weiterer musikalischer Ausbildung in München ging Hirsch ganz zur Musik über. Und nun begann ein Wanderleben eigener Art, von Stadt zu Stadt, das aber nicht aus unstetem Sinn zu erklären ist, sondern aus dem schon obenerwähnten hervorstehenden Zuge im Charakter dieses Musikers: dem Drange zu organisieren, neu zu schaffen. In Erding begannen die Lehr- und Wanderjahre als Chorleiter an der Stadtpfarrkirche (1880), dann folgen unter anderen Sigmaringen, St. Junier in der französischen Schweiz, Mannheim, Ludwigshafen, Köln (Liederkranz), Oberbarmen, Remscheid, Elberfeld, Heilbronn, Baden-Baden, Nürnberg (auch als Lehrer am kgl. Kadettenchor in München war er tätig). So viel ist mir bekannt; aber nach der Zahl der „Umzüge“, wie sie die treue Lebensgefährtin des Dirigenten angibt und welche die eines viel versetzten kommandierenden Generals nicht unbeträchtlich übertreffen mag, hat Hirsch in noch mehr Orten segensreich gewirkt. — Karl Hirsch ist nicht bloß „Musiker“, er ist ein Mann von Kultur. Ein Gespräch mit ihm über moderne musikalische Kunst hat mir manches gesagt, was ich in Kritiken und Abhandlungen bisher noch nicht gefunden hatte. Intelligenz, musikalisches Wissen und künstlerischer Scharfblick zeichnen es aus. Und das unermüdliche Eintreten für die Chorwerke Franz Liszts gibt ein sicheres Kriterium für das geistige Niveau dieses Chordirigenten, der, aus den kleinsten Verhältnissen stammend, in der gefahrvollen Liedertafelei nicht stecken geblieben ist. Karl Hirsch steht heute auf der Höhe seiner Kraft. Wer sie sich dauernd zu sichern verstünde, hätte es wahrlich nicht zu bereuen. Wir sind überzeugt davon, daß er auch an einer ersten Stelle nicht versagen würde, an einem Orte, der ihm die Möglichkeit und die Mittel gibt, seine künstlerischen Ideale voll zu verwirklichen. (*Nürnberg* will Mahlers Achte im nächsten Jahre mit 1500 Mitwirkenden aufführen.) Sein bisheriges Wirken war ein Siegeszug!

Als Komponist ist Karl Hirsch auf dem Chorgebiete außerordentlich fleißig gewesen; eine nicht geringe Zahl größerer Werke für Gemischten wie für Männer-Chor sind von ihm vielfach gesungen worden. Und Sololieder und Volkslieder die Hülle und Fülle! Außerdem 100 Bearbeitungen alter Volkslieder. Gerade die praktische Kompositionsart wird bei ihm oft hervorgehoben. Mir sind sie zu wenig bekannt, als daß ich über die vielgelobten eingehender urteilen könnte. Es war auch diesmal meine Absicht, Hirsch vor allem als Chorleiter in seinen hervorragenden Eigenschaften zu charakterisieren. Im allgemeinen möchte ich nur noch kurz erwähnen, daß die volkstümlichen Sagenstoffe, romantische Bilder aus deutscher Vergangenheit von Hirsch in erster Linie für seine Chorkompositionen verwendet worden sind; so die Bilder aus der alten Reichsstadt, Landsknechtsleben, deutsches Reiterlied. Ferner haben der Rattenfänger von Hameln und der Trompeter von Säkkingen es auch ihm angetan. Von gemischten a cappella-Chören sind Weihnachten (achtstimmig) und Ostern (siebenstimmig) zu nennen. (Ein Lied von Hirsch bringt die heutige Musikbeilage.) **Oswald Kühn.**

Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel.

Von ADOLF PRÜMERS.

(Fortsetzung.)

DIE Bemühungen Pasqués, Kreutzers Opern auf die Bühne zu bringen, waren dreimal mit Erfolg gekrönt. Am 20. April 1845 war der „Fridolin“ in der von Pasqué besorgten textlichen Umarbeitung am Darmstädter Hoftheater in Szene gegangen; ihm folgte am 27. Mai 1846 die dramatische Szene „Des Sängers Fluch“, nach Uhlands Ballade von Pasqué bearbeitet, und am 16. November 1851 die nachgelassene Oper „Aurelia“, die ebenfalls auf das Betreiben Pasqués ihre Uraufführung in Darmstadt erlebte. Im „Fridolin“ sang Ernst Pasqué, der sich später mehr der Regie und der Schriftstellerei widmete, noch die Baritonpartie des Burg-

vogts Robert. Im Nachlasse Pasqués befinden sich auch zwei Originalkompositionen von Kreutzers Hand; es sind dies die Romanze „Matalabor“, für eine Baßstimme komponiert am 7. Dezember 1842, und „L'aveugle“ in Es dur, mit Bleistiftskizzen. Obwohl Kreutzer der französischen Sprache nicht ganz mächtig war, komponierte er die fremden Texte doch mit einer Leichtigkeit und mit solchem melodischen Flusse, als ob er von Geburt Franzose gewesen wäre. Indessen verschmähten die Pariser Verleger ohne Ausnahme die Edierung und Kreutzer schenkte seine Romanzen dem getreuen Pasqué zum schmerzlichen Andenken an die vergeblichen Wanderungen von Pontius zu Pilatus. Wegen der Aufführung seines Nachtlagers hatte er bei der Cour royale Prozeß angemeldet, den er glänzend verlor. So war von den Hoffnungen, die er auf Paris gesetzt hatte, nichts geblieben als ein leerer Beutel und ein müdes Herz; nur die innige Freundschaft mit Ernst Pasqué stand als heller Stern am wolkenschweren Himmel. Die glückliche Vermählung seiner Tochter Cäcilie sicherte der Familie Kreutzer einen Unterschlupf für den arbeitslosen Sommer; in dem freundlichen Städtchen Rochlitz bei Dresden fand der Meister bei seinem Schwiegersohne Alexander Winkler Muße genug, seiner Kunst zu leben und seinem Körper Ruhe zu gönnen. Aber die Sorge um ein Winterengagement für seine zweite Tochter Marie trieb ihn aus seinem Schaffen auf. Die zahlreichen, meist vergeblichen Anfragen raubten ihm jede innere Sammlung; er kann erst wieder Noten aus dem Aermel schütteln, wenn die Sonne scheint. Ein solcher Brief ist der von Pasqué aus dem Weimarer Archiv entdeckte an den Intendanten der dortigen Hofoper. Er lautet:

A Son Excellence Monsieur le Baron de Spiegel,
I. Intendant du Théâtre grand Ducale de Saxe-Weimar
à Töplitz
(gemeint ist Teplitz in Böhmen).

Euer Excellenz!

Unter heutigem Datum erhalte ich von dem Herrn Hofkapellmeister Melard die Nachricht, dass Euer Excellenz meinen an hochdieselbe eingeschlossenen Brief nicht erhalten haben sollen; dessentwegen nehme ich die Freyheit, Euer Excellenz mit diesem Schreiben zu belästigen und mein früheres darin zu wiederhohlen und solches directe nach Töplitz zu senden. Bey meiner Durchreise in Weimar vernahm ich, dass die Stelle der Soubretten- und jugendlichen Gesangsparthien bei dem großherzoglichen Hoftheater vacant wäre; deshalb möchte ich nun höflichst anfragen, ob meine Tochter nicht das Glück haben könnte, diesen Platz zu erhalten und ob, und zu welcher Zeit sie wohl in Bezug auf ein Engagement etwelche Gastrollen auf dem großherzoglichen Hoftheater geben könnte. Sie ist zwar noch sehr jung, hat erst 17 Jahre, und war noch bey keinem andern Theater als in Mainz, allein sie hat schon ein vollständiges Rollen-Repertoire in allen den gangbarsten Opern. Sie hat eine angenehme, klingende und flexible hohe SopranStimme, ein sehr empfehlendes Aeußere, ist gewandt im Spiel sowie im Dialog; im Gesange habe ich sie selbst ausgebildet, im collerierten Gesange leistet sie jetzt schon verdienstliches, für den dramatischen Gesang ist sie noch zu jung; allein der ist in ihren wirklichen [= jetzigen] Rollen nicht zu fordern.

Wollten Euer Excellenz die Gnade haben, auf sie zu reflektieren, so würde ich mich sehr glücklich schätzen; bin dahero mit Sehnsucht Ihrer weiteren Bestimmung und gefälligen Antwort gewärtig. Ich bleibe während mehreren Monathen hier auf Besuch bei meiner älteren Tochter, ebenfalls frühere Sängerin, und hoffe Ihre gefällige Antwort unter der Adresse bey Herrn Alexander Winckler in Rochlitz zu erhalten.

Genehmigen Hochdieselben die Versicherung meiner Hochachtung und Verehrung, mit der ich mich zu nennen die Ehre habe

Euer Excellenz ganz ergebenster Diener
Conradin Kreutzer,
derzeit K. K. Hoftheaterkapellmeister.

Rochlitz in Sachsen,
am 13ten Juny 1845.

Dieses Gesuch trägt die sehr energisch hingeworfene Randbemerkung: „Am 19. Juli 1845 dankend abgelehnt!“ Die Unterschrift ist nur schwer zu enträtseln, sie stammt aber nicht von Baron Spiegel. An Pasqué datiert ein Kreutzerbrief aus Rochlitz vom 8. September 1845.

Mein lieber, guter Pasqué!

Noch sind wir allesambt hier in dem lieblichen Rochlitz bey unserer lieben, glücklichen Cäcilie; erst am 20ten dies werden wir nach Berlin abreisen, uns dort einige Tage aufhalten und dann nach Frankfurt an der Oder gehen, wo unsere Marie einen für ihre Stellung recht vorteilhaften Engagementsantrag für jugendliche Gesangspartien nebst den höheren Soubrettenpartien erhalten hat. Ich unterhandelte zuerst mit dem Intendanten in Berlin, der sie ebenfalls engagieren wollte, allein nur für ganz kleine Partien, was sie nur am schnelleren Emporkommen hindern würde, da sie dadurch keine Routine erhält. Seit den 4 Monaten, als wir hier sind, hat sie enorme Fortschritte gemacht und ihre Stimme ist mehr als um die Hälfte stärker und voller geworden, so zwar, dass ich hoffe, mit ihr mit sicherem Erfolge nach Verlauf des kommenden Winters in Wien debütieren zu können, in Wien, wohin ich mich wieder zurücksehne. — Dann fragt er seinen Freund über dessen Reise nach Wien aus und wünscht auch Neues aus Darmstadt zu erfahren, vor allem, ob die „Mißverständnisse, Reibungen und Differenzen“ ausgeglichen sind, ob etwas Neues einstudiert wird. — „Sehen Sie, mich interessiert alles so sehr, denn ich trug soviele Hoffnungen für Darmstadt in meinem Innern und es hat sich so garnichts realisiert und wird auch allem Anschein nach niemals etwas daraus werden! Daher muß ich wohl auf etwas Anderes sinnen! Von Herrn Birnstyl erhielt ich vor 8 Tagen ein Schreiben, worin er mir anzeigt, dass ich binnen 14 Tagen endlich das Honorar für die Oper Fridolin, in 12 Friedrichsd'or, erhalten werde. Es ist zwar wenig, aber doch besser als garnichts und ich bin überzeugt, ohne die Einwirkung und Verwendung des Herrn Birnstyl wäre es noch durch Abzug der Kopiaturkosten geschmählert worden, wodurch ich auch demselben zum lebhaften Danke verpflichtet bin. Sagen Sie daher Herrn Birnstyl alles Freundliche von mir und er möchte also zur Zeit so gütig seyn, die Partitur des Fridolin an Herrn Schott in Mainz zu übermachen.“ — Dann preist er die schöne Witterung und herrliche Umgebung von Rochlitz: „Die Spaziergänge sind reizend und zahlreich rund um Rochlitz. Wir haben ganz nahe einen Berg, wo man fast ganz Sachsen übersehen kann.“ In einem langen Postscriptum heißt es dann noch: „Schreiben Sie mir auch, wie Ihnen und Allen Jenny Lind gefallen hat, die ich im künftigen Monath ebenfalls in Berlin öfter hören werde. Ich bin sehr begierig, etwas zu vernehmen!“

In Frankfurt a. d. Oder findet Kreutzer wieder Lust zu neuem Schaffen. Seine Vorliebe für Uhland, dessen Lieder und Balladen er mit vielem Glück in Musik setzte, beruhte in Kreutzers schwäbischer Eigenart. Der Grundton, den Uhland in stärkeren, Kreutzer in schwächeren Akkorden anschlägt, ist bei beiden der gleiche. Die romantische Schule spaltete sich in zwei Lager: in eine kranke Romantik, deren Urquell der Weltschmerz war, und in eine gesunde Romantik, welche die Kunst mehr als das sinnige Spiel des weichen Gemütes auffaßte. Wenn Goethe von der schwäbischen Dichterschule behauptete, daß aus ihrem Kreise nichts hervorginge, was das Menschengeschick bezwinge, so gilt dieses Urteil in noch weit höherem Maße von Kreutzer. Die meisten seiner Opern, „Operetten“ und Singspiele sind heute vergessen. Aber Händels Opern sind noch viel mehr in tiefste Vergessenheit geraten; sollen wir deshalb den Meistern auf den Gebieten ihres Ruhmes nicht Gerechtigkeit, Anerkennung und Würdigung zuteil werden lassen? Kreutzer war zu abhängig von der Stimmung des Augenblicks; hätte er sich leichter freimachen können von dem bösen Stern seiner sorgenschweren Tage, so hätte sich ihm das Stückwerk zum Ganzen fügen müssen. Ihm fehlte es an Theaterblut und an dem sicheren Bühnenblick, obwohl er beim Theater alt geworden war. Eine unglückliche Idee war es z. B., die Ballade „Des Sängers Fluch“ in dramatische Szenen zu zerstückeln, statt die Ballade wie in Wagners „Fliegendem Holländer“ zum Ausgangs- oder Mittelpunkt des Werkes zu machen. Kreutzer machte sich im Herbst 1845 an die Komposition der von Pasqué geschaffenen dramatischen Szene. Ueber die weitere Beschäftigung mit seinem Lieblingsdichter Uhland unterrichtet der Brief vom 17. November 1845 aus Frankfurt a. Oder.

Mein lieber Freund Pasqué!

Ich gebe Ihnen die Ihnen gewiß erfreuliche Nachricht, dass ich soeben Ihre grosse dramatische Scene „Des Sängers Fluch“ nach Uhland in Partitur beendigt habe. Ich glaube mit diesem zwar kleinen Werke doch etwas ganz Grosses, Ungewöhnliches geschaffen zu haben. Ich werde nun die grosse Partitur sobald wie möglich kopieren lassen und Ihnen solche zusenden. Die Partitur hat ohne die 4 Tänze, die ich dazu geschrieben habe, 170 Paginas; das Ganze wird also mit Ballet wohl eine kleine Stunde spielen. Könnte also zu einer kleinen Oper oder zu einem Schauspiele stets gegeben werden. Er will „nächster Tage“ nach Berlin reisen, um eine Aufführung des Werkes am Berliner Opernhause zu ermöglichen. „Hier in Frankfurt gefällt es mir recht wohl; ich habe hübsch Musse und Lust zur Composition und unsere lieben Marie geht es in ihrer Carriere ganz vortrefflich. Sie hätte keinen tauglicheren Platz für das 1. Jahr bekommen können; sie singt regelmässig in der Woche 2mal, auch wie z. B. jetzt bey der Messezeit 3mal und macht sichtbare Fortschritte. Sie hat nun auch schon von mehreren Direktionen Engagementsanträge für Ostern erhalten, wir unterhandeln vorläufig mit Breslau und Prag, und werden wahrscheinlich letzteres wählen; da kommen wir ja dem lieben Wien auf eine gute Tagesreise wieder nahe, und da

hoffe ich, werden wir uns doch wohl wiedersehen. Da Sie nun des Sängers Fluch so schön für die Bühne arrangiert haben und ich ihn gewiss allen Basssängern zu Danke componierte, so stelle ich Ihnen eine neue Aufgabe, und zwar ebenfalls eine Ballade von Uhland, nemlich den kleinen Roland; das müsste meiner Ansicht nach etwas ganz herziges geben, für einen Bariton und 2 Soprane: Madame Marloff und meine liebe Marie wären schon 2 hübsche kleine Roland. Ich lege zugleich einen kleinen Entwurf des Programms bey und überlasse alles Weitere Ihrem dichterischen und dramatischen Talente; nur wünschte ich, dass Sie soviel wie möglich die eigenen Worte Uhlands benutzen möchten. Ich glaube, diese beyden Balladen würden wegen ihrer grossen Verschiedenheit vortrefflich zu einer Vorstellung passen: ersteres hochtragisch und das zweyte heiter, neckisch und graziöse. Dann ersuche ich Sie, die Ballade „Der junge König und die Schäferin" von Uhland mit Bedacht zu lesen und mir Ihr Urteil zu sagen, ob das nicht ein herrlicher Stoff zu einer kleinen idyllischen Oper in 2 Akten gäbe? Mich spricht dieser Stoff ausserordentlich an. Ist es wahr, dass Sie von Ostern an am Kärtnerthortheater engagiert sind? Ich las solches in einer Zeitung; vielleicht so wenig wahr als die Anzeige, dass ich einen Operntext von Holtey zum Benefiz des Herrn Staudigl in Wien komponiert habe, was ich ebenfalls in mehreren Blättern las.[1] Herr Friedrich, Verfasser des Libretto des Stradella, wird mir auch ein Opernbuch schreiben. Er scheint dazu Geschick zu haben, obwohl ich nicht viel lobenswerthes an Stradella finde."

Der Entwurf des kleinen Roland von Kreutzers Hand ist noch erhalten; er lautet:

Klein-Roland

Operette [= kleine Oper] in einem Aufzug
nach Uhlands Ballade gleichen Namens.

Personen.

König Karl . . . . Bariton.
Berta, dessen Schwester . . . . } Soprani.
Klein Roland, ihr Sohn . . . . }
Chor der Ritter, Hofleute, Bettler etc., Tänzer etc.

1te Scene.
Eine Felsenschlucht im Gebirge.
Bertha mit ihrem Sohn.

No. 1. Wechselgesang zwischen Berta und Klein-Roland;
Sie traurig, er kindlich heiter.

Rezitativ: Berta sendet Klein-Roland fort, in die Stadt, zu betteln; mit Uhlands Worten: „Klein-Roland, geh' zur Stadt" etc.

2te Scene.
No. 2. Hierauf beginnt Berta im Romanzen Styl die Worte Uhlands „O König Karl" etc. [siehe Pagina ...

Verwandlung.
3te Scene.
Goldener Ritter-Saal, mit der Aussicht auf den Hof.
König Karl mit den Großen seines Reiches an der Tafel.
Im Hintergrunde sieht man im Hofe viele Bettler, die gespeist werden.

No. 3. Mädchenchor mit Harfenbegleitung.
vierstimmiger Männergesang.
Conzert. Solostücke, mit Tanz untermischt, dem König eine muntere Romanze, oder in Liedesform, wobei der Chor den Refrain repetiert.
Dazu No. 4. Chor der Bettler als Contrast.

4te Scene.
No. 5. Klein-Roland tritt herein. Wechselgesang zwischen ihm und dem König mit Chor.

5te Scene.
Berta erscheint.
No. 6. Finale zwischen Berta, Klein-Roland und dem König, mit Chören.

„Ich glaube, ungefähr in dieser Weise liesse sich ein interessantes Intermezzo, oder wie Sie's nennen wollen, machen; es gäbe 6 verschiedenartige Musicknummern. Haben Sie vielleicht in dieser Zeit den Ritter vom Rolandseck beendet? Und wie steht es mit der eisernen Jungfrau?"

Ein acht Seiten langer Brief, den wir gekürzt wiedergeben, geht am 6. Januar 1846 von Frankfurt a. O. ab.

Mein liebster Freund!
Ein neues Jahr voll Glück und Wonne!

Ihr wertes Schreiben vom 31ten Dezember hat mich diesen Morgen sehr angenehm überrascht und zum Beweise dessen bin ich schon daran, Ihnen hierauf Antwort zu erteilen! Es war mir schon unerklärbar, dass ich solange kein Schreiben von Ihnen erhielt und ich befürchtete wirklich, Sie müssten krank seyn, was nun also wirklich der Fall war. Wie ich nun durch Ihr liebes Schreiben erfahre, sind Sie immer mit Dichtung beschäftigt; das ist sehr löblich, denn besser können Sie doch Ihre Mussestunden nicht anwenden. Mit Vergnügen habe ich ersehen, dass Sie mir schon wieder etwas vorgearbeitet und meiner gedacht haben. Daher werde ich Ihnen auch über alles ausführliche und officielle Antwort erteilen. I^mo gebe ich heute noch die Partitur „Des Sängers Fluch" zum Abschreiben und Sie erhalten solche binnen 8 Tagen, und Ihr Name wird auch darauf prangen. Trachten Sie denn, dass es recht bald zur Aufführung kommt, um zu erfahren, welchen Effekt diese grosse Scene auf der Bühne macht: denn ich kann mir immer noch die Verwandlungen auf dem Theater nicht recht versinnlichen. Mit der Composition, schmeichle ich mir, werden Sie gewiss sehr zufrieden seyn. 2 do wird es mir sehr angenehm seyn, wenn Sie mir die neue Scene „Die drei Liebchen" recht bald übersenden, aber noch mehr, wenn Sie auch zugleich Klein-Roland bearbeiten und beilegen würden, weil das ganz etwas für meine Tochter wäre, für ihre kleine Kunstreise, die ich im Frühsommer mit ihr machen will.

Wir bleiben nur bis zum 1. Aprill hier und dann gehen wir allererst für einen Besuch der Cäcilie auf ein paar Wochen wieder nach Rochlitz und später nach Dresden, Breslau und Prag. Apropos, unsere l. Cäcilie ist am 20ten Dezember glücklich mit einer Prinzessin entbunden worden. Also Respekt, ich bin Grosspapa oder vielmehr Grossmama!"

Dann zählt der Vater die Partien auf, welche Marie in Frankfurt a. O. gesungen hat: Marie in Zaar und Zimmermann, Gabrielle im Nachtlager, Amina in der Nachtwandlerin, Leonore in Stradella, Prinzessin von Navarra in Johann von Paris; Adina im Liebestrank; „nächstens in der Zauberflöte die Königin der Nacht. Was wollen Sie mehr?"

„No. 3. Gisella!! Ja, ja, Sie haben ganz recht, das mag eine herrliche Oper geben; der Stoff ist mir ja von Paris her bekannt, wo er mich als Ballet schon sehr affizierte, und ich äußerte es Ihnen ja selbst einmal in jener verhängnisvollen, mir ewig unangenehm im Gedächtniss schwebenden Zeit." Er hat aber vor 3 Wochen von dem in der „litteralischen Welt rühmlich bekannten" Herrn von Berneck (Pseudonym: Berndt von Gusseck) das damals sehr aktuelle Opernlibretto „Die Hochländerin vom Kaukasus" zur Vertonung erhalten, und diese Arbeit will er nun erst beenden. „Aber gerade Gisella wird mich stets ansporen, recht schnell und unausgesetzt an der Hochländerin zu arbeiten, um auch schneller Ihnen, lieber Freund, so wie Sie es wünschen, entsprechen zu können. Indessen würde es nichts schaden, wenn Sie mir auch von der Gisella eine Abschrift zusenden, denn manchmal fände ich doch eine Gelegenheit und innerer Drang, nebst dem obigen Werke an die Gisella zu denken. Denn ich habe z. B. auch das Nachtlager und den Verschwender zu gleicher Zeit entworfen, obwohl später ausgearbeitet. Das Versprechen gebe ich Ihnen aber, daß ich unmittelbar nach der Beendigung der Hochländerin an Ihr Werk gehen und kein anderes Opernbuch früher mehr annehmen werde; darauf können Sie sich sicher verlassen.

Sie werden auch in Journalen gelesen haben, dass ich für Wien, für Herrn Staudigl eine Oper soll geschrieben haben und zwar ein Buch von Holtey: „Die hohe Alpe"; daran ist auch nicht eine Silbe wahr. Wahr ist aber, dass Gisella für das Theater an der Wien eine herrliche Aufgabe wäre! Soviel von unseren Operngeschichten; ich warte demnach mit Sehnsucht auf Ihre Manuskripte und bitte ja die Aufführung „Des Sängers Fluch" schnell zu betreiben; dann dürfte wohl bald das Hoftheater in Berlin nachfolgen. Unlängst war ich in Berlin und hörte die *Fräulein Lind* als Donna Anna im Donjuan. Aber ich muß Ihnen gestehen, sie hat in dieser Rolle in keiner Hinsicht meinen Erwartungen entsprochen; sie hat mich ganz kalt gelassen. Ich war seither schon ein paarmal in Berlin, um sie als Norma oder Amina zu hören, aber leider wurde beydemal wegen Unpässlichkeit der Dll. Lind die Vorstellung abgeändert und statt dessen mußte ich Lachners „Cornaro" und Spohr's „Kreuzfahrer" sehen, die mich nicht minder kalt liessen, obwohl die Ausstattungen magnifique sind, womöglich pompöser als selbst in Paris!! *Maier Beer* ist noch immer nicht zurück in Berlin und die Intendance-Geschichte und diese theatralischen Welthändel sind noch nicht geschlichtet, keiner will weichen! Ich wüsste wohl ein Mittel, allein, ich darf es nicht proponieren!

Das Nachtlager hat auch hier, bey den kalten Frankfurtern, Furore gemacht. Ich habe aber selbst drei Vorstellungen dirigiert und es wurden mir Kränze und Blumen geworfen. Ein Herr Schneider sang den Prinzen mit einer

[1] Es scheint also auch zu Kreutzers Zeiten „Sensationsmeldungen" gegeben zu haben, die auf Erfindung beruhten. Red.

sonoren und lieblichen Stimme ganz hübsch und spielte sehr gut, denn er ist auch außerdem ein sehr brauchbarer Schauspieler, wie man das bei kleinen Theatern haben muß. Meine Tochter Marie darf die Gabrielle zu ihren besten Leistungen in Gesang und Spiel rechnen. Sie haben keinen Begriff davon, wie zierlich, ungezwungen fröhlich naiv sie all diese munteren Rollen spielt und wie hübsch sie mit dem freundlichen Gesicht auf der Bühne aussieht. Die Stimme ist ihrer Ausbildung und Volltönigkeit nahe, sie wird sehr stark und bleibt doch immer angenehm." Nach zahlreichen Empfehlungen an seine Darmstädter Freunde schließt er dann: „Ich wünschte, dass Ihr Verdruß mit dem Kapellmeister zu was Erwünschtem führen möchte. Ich kann den Wunsch, einst nach Darmstadt zu kommen, noch nicht aufgeben!" (Schluß folgt.)

Berliner Opernbrief.

IM Berliner Opernleben sieht es wieder einmal traurig aus. Alle Hoffnungen, die man zu Beginn der Saison auf das Unternehmen der „Kurfürsten-Oper" gesetzt hatte, sind fehlgeschlagen, und was dieser oder jener von der „Komischen Oper" noch erwartete, hat sich nicht erfüllt. So haben wir zum Abschluß der Saison nur noch einen Nachruf für die beiden Privatopern zu schreiben, denn die Kurfürsten-Oper übernimmt in nächster Zeit der Direktor des neuen Operettentheaters, *Viktor Palfi*, der wohl bald mit der leichtgeschürzten Tanzmuse in das Haus einziehen wird, und die Komische Oper, die in den letzten Monaten nur noch ein Scheinleben führte, ist bereits an eine Schauspielgesellschaft verpachtet. Die letzten Tage der Komischen Oper haben uns nichts Neues mehr gebracht. Mit Operettenaufführungen und Possen hat die einst so berühmte Schöpfung Gregors geendet. Und die „Kurfürsten-Oper", die fast die ganze Saison hindurch an erfolglosen Aufführungen gekrankt hat, verabschiedete sich mit einem *Erik-Meyer-Hellmund-Abend*, dem an Harmlosigkeit und trübseliger Leere nichts zu vergleichen ist. Der bekannte Komponist populärer Salonliederchen kam mit zwei Werken zu Wort: mit einer Mitternachtsszene „Traumbilder" nach Heinrich Heine und einer lustigen Episode in einem Akt: „Paglioni". In den Traumbildern zitiert Meyer-Hellmund den vielgeplagten Heine auf die Bühne. Der Dichter erzählt uns von seinen großen Schmerzen, aus denen er die kleinen Lieder macht, und verschwindet dann in den Kulissen, um einem seltsamen Geisterspuk zur mitternächtlichen Stunde Platz zu machen. Da kommen der Spielmann, der Taschendieb, der Schneider, der Junker, der Jäger und die Jungfrau aus dem Grabe, um uns ihre Totengeschichten zu erzählen und im Verein mit einem merkwürdigen Geisterchor einen Reigen aufzuführen. Die Uhr schlägt: eins — der Spuk ist zu Ende. Nun erscheint Heine wieder auf der Bildfläche, er denkt nach, singt uns noch einiges aus seinen Liedern vor und der Vorhang fällt. Fürwahr — eine traurige, dilettantisch inszenierte Bilderfolge. Rührend war's, wie der Komponist sich abmühte, den Stoff zu beleben, wie er hin und her musizierte, um die Totengeschichten zu illustrieren. Man hörte eine furchtbar trübselige Liederreihe, eine Folge von sentimentalen und nichtssagenden Salonstücken. Nach dieser freundlichen „Mitternachtsszene", die ordentlich belustigend wirkte, kam die Episode „Paglioni" zur Aufführung, die der Komponist nach einer wahren Begebenheit selbst verfaßt hat. Diese „wahre Begebenheit" ist merkwürdig genug. Da ist nämlich ein Räuberhauptmann, der seiner Geliebten einmal untreu wird. Er will sich von einer hübschen Tänzerin Paglioni, die er gerade gefangen hat, etwas vortanzen lassen. Just als die niedliche Paglioni tanzt, wird der Räuber von Polizisten gefaßt und an einen Baum gebunden. Natürlich muß er befreit werden. Man stimmt nach bekanntem Rezept ein Trinklied an und arrangiert einen allgemeinen Tanz. Unterdes wird der Räuberhauptmann losgeschnitten, er walzt mit seiner Geliebten von dannen und Publikum und Polizisten schauen verdutzt drein. Die Musik zu dieser hilflos zusammengeleimten Handlung ist gefällig, leicht und populär; es gibt einen Schmachtwalzer, ein großes Liebesduett und ein paar slawische Melodien, die unserem Opernpublikum gefielen. Namentlich freute man sich über die Ballettszene, die *Grete Margot* graziös und niedlich tanzte. Vor diesem Meyer-Hellmund-Abend hatte Direktor *Moris* noch die Musiktragödie „Oberst Chabert" von *Wolfgang v. Waltershausen* inszeniert. Das Werk ist ohne Frage die bedeutendste Novität, die uns die zurückliegende Saison gebracht hat. Trotzdem wird das Stück vielfach überschätzt. Im letzten Grunde ist Waltershausens Musik doch nur eine Unterstreichung der Situationen, eine wenig selbständige orchestrale Untermalung eines gut gestalteten dramatischen Buches. Gewiß gibt es im ersten und letzten Akt Partien, die einen Musikdramatiker erkennen lassen, aber der Gesamteindruck ist doch der einer musikalischen Illustrierung der Szenen. Die Musik vertieft die Handlung nicht, sie geht neben der Szene einher. Es ist eher eine Tragödie mit melodramatisch-orchestraler Begleitung als ein Musikdrama.

Im „*Königl. Opernhaus*" wird jetzt ein Zyklus heiterer Opern aufgeführt, der von der Zeit Mozarts über Lortzing, Weber, Nicolai, Cornelius, Wagner („Meistersinger") zum „Rosenkavalier" führen soll. Eine Entwicklungsreihe, die viele der wirkungsvollsten Stücke unserer an komischen Opern nicht gerade reichen Literatur umfaßt. Als Eröffnungsstück wurde die „Maienkönigin" gegeben, die wieder einmal unter Glucks Namen angekündigt war. Gluck hat mit dem Werk wenig zu tun. Er hat das Stück in Wien lediglich einstudiert und arrangiert. Das Original ist eine französische Parodie aus dem Jahre 1751, eine Zusammenstellung der beliebtesten Arien aus der Zeit Ludwigs XV., zu denen Favart eine kleine Schäfergeschichte geschrieben hat. Die einzelnen Stücke gehen zum Teil auf Vaudevilles und Chansons zurück, zum Teil auf Opernarien oder Ballettmusiken von Rousseau, Selitti und Mouret. Von Gluck stammt aber in der Partitur keine einzige Melodie. Das kleine Schäferspiel, dessen Herkunft ich an anderer Stelle ausführlicher beschrieben habe, ist ein allerliebstes Werk, ein Bündel der schönsten Musikstücke aus dem großen Liederschatz Frankreichs. Die Aufführung mit Frl. *Ober*, Frl. *Dux* und den Herren *Mang* und *Henk* war recht hübsch, wenn auch stilistisch nicht fein und sorgfältig genug. Nach diesem Pastorale erlebte dann *Dittersdorfs* „Doktor und Apotheker" eine fröhliche Auferstehung. Es ist ein Seitenstück zu „Hermann und Dorothea", eine Idylle vom kleinbürgerlichen Leben und Treiben, die wie eine Erinnerung aus der guten alten Zeit klingt. Dittersdorfs liebenswürdige Musik, seine schlagkräftigen und treffsicheren Lieder und Duette wirkten an diesem Abend noch so frisch und jugendlich wie am ersten Tage. Das Werk ging in einer guten Einstudierung in Szene, die hoffentlich das wunderhübsche Stückchen auf dem Spielplan halten wird. Es wäre ewig schade, wenn unser Publikum im modernen Opernbetrieb den Sinn für Dittersdorfs freundlich anmutige, fast behaglich zufriedene Musik verlieren würde. **Dr. Georg Schünemann.**

Kölner Musikbrief.

AUS der Flut der musikalischen Veranstaltungen hoben sich, wie immer, als künstlerisch besonders bedeutsam die zwölf großen Gürzenich-Konzerte unter Generalmusikdirektor *Steinbach* heraus, die man diesmal dadurch besonders abwechslungsreich gestaltet hatte, daß man nicht nur ungewöhnlich viele Neuheiten ins Programm aufnahm, sondern auch einer Anzahl Konzerte einen streng nationalen Charakter verlieh. Da gab es einen französischen Abend mit Saint-Saëns' a moll-Symphonie, mit einem Satz aus Francks d moll-Symphonie, mit Debussys Ton- oder richtiger Stimmungsbildern Iberia, dem Modernsten des musikalischen Impressionismus, mit Gounods Stanzen aus „Sapho" und Romanzen von Hahn und Duparc, die letzteren von *Aurora Marcia* aus Paris in Aufsehen erregender Toilette, aber wirklich nicht hervorragend gesungen; da hörte man einen englischen Abend, an dem sich die Altistin Miß *Lunn* sehr auszeichnete, mit Elgars nicht sehr bedeutsamen Sea pictures für Altsolo und Orchester, mit C. Hubert H. Parrys fein gearbeiteten symphonischen Variationen und Stanfords Präludium zum „Stabat mater", dann gab es ein russisches Konzert, in dem Glazounows Vierte gespielt wurde, *Rachmaninoff* mit bewundernswerter Bravour den Solopart in seinem n e u e s t e n, an geistreichen Einfällen reichen, nur etwas zu ausgedehnten Klavierkonzert ausführte und ein sehr feines Stückchen von Liadoff, „Der verzauberte See", gespielt wurde. Den 100. Geburtstag *Hillers*, des um das musikalische Leben Kölns eminent verdienten und fast beispiellos vielseitigen Musikers, feierte man durch eine Aufführung seiner Frühlingssymphonie, in der der Lenz heute noch Wunder webt wie ehedem; Liszts gedachte man durch die Graner Festmesse und einen Teil der Krönungsmesse, ferner durch das Es dur-Konzert und virtuose Solostücke, die *Rosenthal* ganz fabelhaft und mit einem hier seit Jahren nicht dagewesenen Erfolge spielte; das Andenken *Mahlers* wurde durch eine eindrucksvolle Wiedergabe seiner Zweiten Symphonie geehrt. *Weingartners* Dritte Symphonie mit dem brillanten Finale lernten wir unter Leitung des Komponisten kennen, dem sie stürmische Ehrungen eintrug, auch *Schillings'* Violinkonzert fand, durch Prof. *Berber* bewundernswert gespielt, volle Würdigung. Von Bruckner hörten wir die Neunte Symphonie, von Brahms die Vierte, von Beethoven, wie jedes Jahr, u. a. die Neunte, aber auch sein heute selten mehr aufgeführtes Oratorium „Christus am Oelberg", das, aus seiner Zeit heraus beurteilt, immer noch sehr hörenswert ist. Natürlich fehlte, wie in keinem Jahre, auch in diesem *Bachs* Matthäus-Passion nicht; auch die eigenartige Begräbniskantate und die reizende, auffallend grazile

Hochzeitskantate Bachs hörten wir. Ihre Uraufführung erlebten im Gürzenich zwei schön geformte und edel empfundene Chorkompositionen von *R. Wetz*, „Traumsommernacht“ für Frauenchor, und Chorlied „Nicht geboren ist das beste“ aus „Oedipus auf Colonos“ für Gemischten Chor und Orchester. Von den mitwirkenden fast durchweg hervorragenden Solisten sei noch der Geiger Prof. *Bronislaw Hubermann* erwähnt. Ueber den Dirigenten der Konzerte, der ja heute einen Weltruf genießt, braucht nichts gesagt zu werden, und doch ist es vielleicht nicht überflüssig, zu erwähnen, daß Steinbach der begeisterte Brahms-, Beethoven- und Bach-Deuter, auch modernste Aufgaben meisterhaft zu lösen versteht, wie es sich beispielsweise bei der Aufführung von Debussys „Iberia“ zeigte.

Im *Stadttheater* hat sich der Direktionswechsel mit überraschender Glätte vollzogen. Sowohl *Rémond* scheint der rechte Mann für die Leitung der beiden Bühnen zu sein, wie *Brecher* der würdige Nachfolger Lohses.

Der neue erste Kapellmeister, der freilich Monate hindurch auch noch Pflichten in Hamburg zu erfüllen hatte, bewährte sich in den verschiedensten Stilgattungen als ein Meister des Details, der daher ein ungemein sorgfältiges Arbeiten von allen verlangt, der aber auch die große Linie beherrscht, wenn auch vielleicht nicht mit der Großzügigkeit und Temperamentstärke Lohses. Das Orchester spielt ganz wundervoll unter ihm, und oben verlangt er wirklichen Gesang im weitgehendsten, nur irgendwie erreichbaren Maße, selbst auch im Musikdrama. Das Repertoire enthielt im allgemeinen, was man nur irgendwie von einer erstrangigen Opernbühne erwarten kann. Mit Novitäten sind wir seit Jahren nicht verwöhnt, d. h. viel Neues gibt es bei uns nicht. Aber das soll nun anders werden. Die deutsche U r aufführung der zweiaktigen Oper „Der Clown“ von *J. de Camando* gehörte noch zu den übernommenen Verpflichtungen der vorigen Bühnenleitung; es muß das bemerkt werden, da eine künstlerische Notwendigkeit für die Aufführung dieser Oper — sie nennt sich „musikalische Novelle“ und verquickt textliche Motive aus Bohême, Bajazzo und auch Louise — keineswegs vorlag. Die Musik ist mehr als schwach, nur die Instrumentation, die wahrscheinlich von fremder Hand herrührt, bemerkenswert. Der kürzlich verstorbene Komponist war Kunstmäzen in Paris. Um so schöner hob rich ab der am selben Abend erstmalig gegebene „Paria“ von *Albert Gorter*, eine ernste, psychologisch tief und nicht auf Wirkung angelegte Arbeit, die den Verfasser sowohl als Textgestalter von sicherstem Bühnenblick wie als erfindungsstarken, besonders die Orchesterpalette meisterhaft handhabenden Komponisten ehrt. Die vom Komponisten geleitete Aufführung fand lebhaften Beifall, eine vorzügliche Aufführung mit Frau Guszalewicz, Herrn Liszewsky und Strätz. Einen nachhaltigen Erfolg erzielte mit Recht auch *Karl v. Kaskels* zweiaktige Oper „Der Gefangene der Zarin“; eine fesselnde Handlung hat darin eine höchst reizvolle musikalische Illustration gefunden, besonders die lyrischen Szenen atmen eine tiefe Schönheit und das Orchester klingt oft ganz wundervoll. Mit der Oper zusammen wurde wiederholt desselben Komponisten Einakter „Die Nachtigall“ gegeben. „Scherzo“ nennt Kaskel das anmutige Werk, „Nokturno“ hieße es vielleicht richtiger, da Stimmungsmalerei und Poesie darin regieren, weniger eigentlich der Humor. Auch *Kienzls* „Kuhreigen“ mit seiner gemütvollen, bisweilen nur etwas sentimentalen Musik hat hier bei sehr guter Darstellung (mit Winkelshoff als Primus Thalker) sehr gefallen. Der „*Rosenkavalier*“, den Köln bei den Festspielen zum ersten Male gehört hatte, bewahrt nach wie vor seine Anziehungskraft. Die Komödie ist namentlich in den Damenrollen mit Wanda Achsel (Oktavian), Sofie Wolf (Marschallin) und Angèle Vidron (Sofie) sehr gut besetzt. Ein Zugstück schuf man sich durch die Ausgestaltung der „Afrikanerin“ zu einer Sehenswürdigkeit allerersten Ranges, die besonders in dem Schiffsakt alles bisher in Europa Gezeigte übertrifft.

Karl Wolff.

Musikalische Rückblicke aus Brüssel.

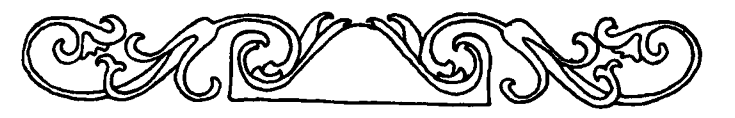
WIEDER ist eine reichhaltige Saison zu Ende! Mit dem Anfang der Spielzeit wurde uns gleich das Beste geboten; eine Musteraufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ in deutscher Sprache, mit allerersten deutschen Kräften: van Rooy (Hans Sachs), Knote (Stolzing), Dr. Kuhn (David), Hermine Bosetti (Evchen) usw. Ein wundervoller Beethoven-Symphonien-Zyklus folgte unter *Otto Lohses* Leitung. Die feine Einstudierung brachte es zu einem vollen künstlerischen und auch finanziellen Erfolg. Dreimal, vor ausverkauftem Saale, mußte j e d e s Konzert wiederholt werden. Die Neunte Symphonie, die fast zu gleicher Zeit noch im Konservatorium gegeben wurde, brachte es sogar bis auf vier Aufführungen hintereinander! Ueberhaupt stand diese ganze Musiksaison unter Beethovens Stern. Nächst dem Symphoniezyklus wurden sämtliche Klavier-Violine-Sonaten zweimal aufgeführt: zuerst durch Professor *Artur Degreef* und *Ed. Dern*, später durch *Berthe Marx-Goldschmidt* und *Mathieu Crickboom*. Auch sämtliche Quartette wurden zweimal vorgetragen und zwar von dem Quatuor *Zimmer* und dem *Capets*-Ensemble sehr fein und verständnisvoll. — Endlich kam auch, nach vielen Jahren, „Fidelio“ wieder auf den Spielplan. Das war aber nicht mehr die frühere falsche französische Bearbeitung von Gevaert oder anderen, sondern die originale Partitur, für die *Maurice Kufferath*, der feinsinnige Direktor des Monnaie-Theaters, einen Text nach Bouilly-Treitschke-Formleithner verfaßte. Die neue Einstudierung unter Lohse brachte es zu einer ungewöhnlichen Vollkommenheit, das Orchester klang besonders herrlich. Zwischen den zwei letzten Bildern — nach der Befreiung von Florestan durch Leonore, wurde die Dritte Leonore-Ouvertüre gespielt. Die Wirkung zeigte dies orchestrale Zwischenspiel an dieser Stelle als berechtigt. So wurde die herrliche Beethovensche Partitur mehr als zwanzigmal mit dauerndem Erfolg gegeben. — Aber wo dem Namen des Meisters am schönsten gehuldigt wurde, das war im großen Bach-Beethoven-Festival (10., 11. und 12. Mai), wo die gewaltige Missa solemnis an zwei Tagen nächst der wundervollen h moll-Messe von Bach gesungen wurde. Diese Aufführung unter Leitung des jungen Bach-Direktors, *Albert Zimmer*, war des Gegenstandes würdig.

Eine Woche vor diesem Ereignisse gab es im Monnaie-Theater das jetzt alljährlich stattfindende Wagner-Festival. Zweimal wurde „Tristan und Isolde“ aufgeführt, wobei allein Frau *Mottl-Faßbender* (Isolde), *P. Bender* (Marke) und *Liszewski* (Kurvenal) als hervorragend zu nennen sind. Der Tristan von *Knote* gefiel wenig. Der Nibelungen-Ring folgte unmittelbar. Von Fremden bezw. Engländern stark besucht, feierten hierin Wagner und seine Interpreten einen ungeheuren Erfolg. Das erste Auftreten von J. Urlus als *Siegfried* bei uns war eine bedeutende Tatsache. Als Sänger ist er einfach ohnegleichen, als Darsteller hinterließ er verschiedene Eindrücke. Volle Bewunderung gebührt stets dem Mime von Dr. *Kuhn*, der jugendlichen Sieglinde des Frl. *Petzl*, die auch als Freya und Gutrune alles Lob verdient; dann der mutigen Brünnhilde von *Edyth Walker*, und dem großartigen Wotan von *Feinhals*. Darstellerisch g e n i a l sind Loge und Siegmund von *Ernst van Dyck* und Fricka von *Marie Brema* — „die herrlichste, die je in Bayreuth gewesen“, wie Frau Cosima Wagner selbst bekennt. *Karl Braun* war interessant und bot viel Gutes als Hunding und Hagen, wenn auch hier P. Bender unvergeßlich bleibt. Alberich (*vom Scheidt*) ist oft etwas brutal in seinem temperamentvollen Spiel; man soll alles singend deklamieren, doch nicht so oft schreien oder brüllen. Ebenso verlor der Fluch von seiner großen Wirkung. Besser gefiel uns Alberich in „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. *Liszewski* als Donner und Gunther, *Winckelshoff* als Froh waren sehr tüchtig in ihren Rollen. Im Orchester klang es unter Lohses Leitung im allgemeinen sehr schön, wenn auch an Einzelheiten hier und da was zu wünschen übrig blieb. Kapellmeister Lohse, der die ganze hiesige Saison dirigiert hat, wurde besonders herzlich hervorgerufen. Er selbst hat sich dagegen über das Orchester mit viel Lob geäußert. Trotz seines Leipziger Engagements wird er doch Brüssel nicht ganz vergessen: zwei Monate verteilt in viermal vierzehn Tagen, werden wir ihn noch als Dirigent haben.

Unter den fremden Kapellmeistern, die hier Konzerte leiteten, hatte *Max Schillings* als Dirigent und K o m p o n i s t einen sehr sympathischen Erfolg. Auch *Lassalle* (München) wurde gut aufgenommen. Von den vielen Virtuosen, die uns erfreuten, nennen wir das Rosé-Quartett, *Karl Flesch* mit *Artur Schnabel* (Sonaten), *Eugen Ysaye* mit *P. Casals* (Doppelkonzert von Brahms), *Emil Sauer*, *Karl Friedberg* (Klavier), *Elsa Homburger*, *Speranza Calo*, *Maria Freund* (Liederabende) usw. — An guten Interpreten fehlte es nicht; der Mangel an wirklich interessanten Novitäten, im Theater wie im Konzert, war aber diesmal zu groß!

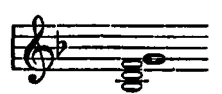
Eine offizielle Aufführung von Pelleas und Melisande von *M. Maeterlinck* mit „Musique de Scène“ von *G. Fauré* wurde zur Ehre des großen Dichters, zur Gelegenheit seines „Prix-Nobel“, im Theâtre de la Monnaie veranstaltet. Der König und die Königin wohnten der Vorstellung bei. Es bewies aber in dieser neuen „Form“, daß Maeterlincks Drama seine schönste Wirkung beim Lesen ausübt, oder es muß auf der Bühne die so recht passende Musik von Claude Debussy mitwirken. Die kleine Partitur von Fauré war den meisten nur langweilig.

May de Rudder.





Fr. Vögely, Harmonielehre. Verlag *C. Habel, Berlin.* Ein kurzgefaßter, nur 200 Seiten starker, handlicher Band, Richard Strauß gewidmet, also fortschrittlich. Er unterscheidet sich wesentlich von den herkömmlichen Lehrbüchern. Wie der Verfasser in der Vorrede betont, schließt er sich mehr dem Riemannschen Kadenzsystem als dem älteren Stufenzahlensystem an. Charakteristisch ist ferner die Aufstellung der harmonischen Tonleiter auch in Dur (mit erniedrigter Sexte) und die Regularisierung der Moll-Unterdominante (also in C dur: f as c). Daran werden sich ältere Lehrer nur schwer gewöhnen und, würde das Buch von sehr vielen Schülern benützt, so müßte sich in der Literatur mit der Zeit ein häufiger Gebrauch der wehmütig klingenden Moll-Unterdominante einbürgern. Die Nebendreiklänge werden als Parallelklänge eingeführt. Der Gebrauch der Vierklänge wird unter dem Gesichtspunkt des Septimen- und Sextenklangs (!) gelehrt und das ist für die meisten ganz neu und vorerst etwas problematisch. [Beispiel: Sextenklang der 4. Stufe (Unterdominante) in F dur:


rein und harmonisch


Der Sextenklang, der zum Dreiklang b d f oder b des f hinzugefügt wird, heißt g (cf. S. 46 f.)] Die Nebenseptimakkorde und ihre möglichen bezw. unmöglichen Umdrehungen werden nicht näher behandelt, die Ausdrücke $\frac{6}{5}$- | $\frac{4}{3}$- | und 2-Akkord werden vermieden. Der Nonenklang wird hauptsächlich in verkürzter Form behandelt. Bei den Umkehrungen dieses Klangs zeigt sich die Fraglichkeit des alten Systems freilich deutlich, ebenso bei den verminderten und übermäßigen Dreiklängen. Nach Absolvierung des Regelmäßigen erfüllt das Buch die seither meist versäumte Pflicht, den Schüler in die modernen harmonischen Wirkungsmittel und ungewöhnlichen Freiheiten einzuführen, diese zu erklären, statt sie zu verbieten oder zu verheimlichen. Diese Kapitel sind von hohem Interesse und verdienstvoll. Eine Menge schwieriger und kühner Beispiele finden wir da. Am häufigsten ist Bach angezogen, dann Mozart, Beethoven, Wagner und Strauß. Chopin verdiente häufigere Erwähnung. Viel Anregung bietet das Kapitel über die alterierten Klänge und den Wechsel von Moll und Dur (S. 142). Zum Schluß noch einige Ausstellungen: die Beispiele S. 157 unten und 158 mitten klingen schlecht und können nur mit dem Uebungszweck entschuldigt werden. Auch an einigen anderen Stellen fanden wir gewagte Verbindungen. Die Bemerkung S. 161: „Konsonanteste Stimmführung kann dissonantestes Resultat haben", ist im Wortlaut nicht glücklich und bedeutet wohl: Trotz diatonisch stufenweiser Fortschreitung in die nächste Konsonanz entstehen durch die selbständige Stimmenführung (Durchgangsnoten) starke Dissonanzen. In der Tat zeigen die zahlreichen Beispiele aus Bachs Choralbearbeitungen, wie dieser Gigant durch fast eigensinnige Führung der Stimmen die seltsamsten und gewagtesten Klänge in die gewahrte Tonalität hereinzuzwingen weiß, die unseren wahrhaftig viel Böses gewöhnten Ohren härter klingen als die modernsten Kühnheiten. Darum möchte ich auch die Schlußbemerkung einschränken, in der Vögely sagt: „Der Wahrspruch für den strengen Satz, reinen Stil sei: Steht es bei Bach und wie steht es dort?" Man kann da nur sagen: Quod licet Jovi (Bach), non licet bovi (Schüler). Bachs Freiheiten, das gestehe ich ehrlich, gehen mir im Vokalstil zu weit und sind zu erklären teils aus seinem männlich harten Wesen, ferner aus dem oft zu weitgehenden Illustrationsbestreben des Meisters, teils aus dem Zwang, zu den sechs schon gemachten Bearbeitungen des gleichen Chorals noch eine siebente, neue, unerhörte zu fügen. Uebrigens bin ich weder mit Abbé Voglers noch mit Webers Korrekturvorschlägen einverstanden. Sie entsprangen einem totalen Mißverständnis. Für den Schüler aber tut anfangs Strenge not. Darum erscheint uns das wichtige Regelmäßige im vorliegenden Buch zu kurz gekommen. Die auszuarbeitenden Beispiele und Aufgaben in Text und Anhang, die harmonisch und rhythmisch frei und abwechslungsreich gehalten sind, müssen von einem erfahrenen Lehrer noch vermehrt werden. Nicht umsonst hat *Louis* seinem Harmonielehrbuch eine umfangreiche Sammlung von Beispielen und Aufgaben beigegeben. Wir werden darauf noch ausführlich zu sprechen kommen. Der Triumph der Regel über die Ausnahme muß wenigstens für den strengen, den Vokalsatz, garantiert werden. Wo nicht, so übermittelt das vorliegende geistreiche Buch nur eine oberflächliche Schulung. Zu wünschen wäre noch ein Hinweis auf die leichte Verbindbarkeit aller Septimenakkorde, der verminderten Septakkorde und der verminderten und übermäßigen Dreiklänge und die Angabe der Ursache dieses Verhältnisses. Auch eine kurze Aufführung der ästhetischen Bedeutung der Drei-, Vier- und Fünfklänge, der Vorhalts-, Durchgangstöne und Akkorde wäre von Wert, kann aber von einem Grundriß nicht verlangt werden. Wer sich vor Riemanns kabbalistischer Algebra fürchtet und doch die moderne Richtung der Harmonielehre flüchtig kennen lernen will, greife zu diesem Büchlein von Vögely. *C. Knayer.*



Bautzen. Das dritte der Lausitzer Musikfeste, die der rührige Bautzener Kirchenmusikdirektor *Johannes Biehle* ins Leben gerufen, hat im ersten Vormittagskonzert nach einer Festansprache des Oberbürgermeisters Dr. Kaeubler Aufführungen der „Egmont"-Ouvertüre und der c moll-Symphonie von Beethoven, sowie des a moll-Konzerts von Schumann gebracht. Dieses spielte in fein abgetönter Ausführung der bekannte Pianist Severin Eisenberger. Die Symphonie leitete Hofkapellmeister *Hermann Kutzschbach* (Dresden) mit der ihm eigenen Verve und künstlerischen Ueberlegenheit. Das Nachmittagskonzert füllte die Aufführung des großen dramatischen Oratoriums „Quo vadis?" von *Felix Nowowiejski* (nach dem gleichnamigen Roman von Sienkiewicz). Das Orchester war auf 100 Musiker (an der Spitze Hofkonzertmeister Paul Wille mit 27 erlesenen Kammermusikern der Königl. Kapelle, Dresden) verstärkt. Der Chor setzte sich aus 650 Sängern und Sängerinnen aus verschiedenen Städten (darunter Robert Schumannsche Singakademie, Dresden) zusammen. Für die Soli waren namhafte Künstler gewonnen worden: Frl. Schott und Herr Zottmayr von der Dresdner Hofoper, sowie Prof. Albert Fischer, Sondershausen. Die Künstler entledigten sich ihrer Aufgaben in trefflichster Weise. Der Komponist des Oratoriums, das schon in vielen Städten mit Erfolg aufgeführt wurde, Direktor Nowowiejski (Krakau), wohnte dem Musikfeste bei. Er wurde besonders nach dem großartigen Schlußchor mit dem Festleiter Herrn Biehle gefeiert. *H. Pl.*

Braunschweig. Am Himmelfahrtstage, also kurz vor den Ferien, hat das Hoftheater die Erstaufführung von „Eulenspiegel", einer Kling- und Singschelmerei von *Hugo Rüter*, herausgebracht. Der Schalksnarr durfte hier in seiner Heimat einer freundlichen Aufnahme gewiß sein, rechtfertigte in dem neuen musikalischen Gewande, das vielfach an die bekannten Farben des „Trompeters von Säkkingen" erinnerte, aber keineswegs die mäßigen Erwartungen. Der Held der „Handwerks- und Landfahrerwitze" vertritt eine ganze Klasse von Leuten und bildet gleichsam eine Füllnatur, denn das Volk faßte alle Schwänke, Schnurren und Märchen zu einer höheren Einheit zusammen und übertrug sie auf seinen Liebling. Dadurch wurde er für die dramatische Behandlung aber ganz ungeeignet, jeder Streich wirkte wie eine weitere Variation über ein bekanntes Thema. Der Witz liegt immer in der wörtlichen, ungeschickten Ausführung der Befehle und will beweisen, daß der Buchstabe tötet, der Geist lebendig macht; diese Art des Humors läßt sich musikalisch jedoch schwer darstellen, und der tiefere Sinn bleibt dem Hörer verschlossen. Außerdem bietet der epische Stoff weder Gegensätze, noch Steigerungen; die Triebfeder der Handlung kam stets von außen, es fehlen also auch die so notwendigen inneren Regungen und Leidenschaften. Nur Anfang und Schluß stellen lebhafte Volksszenen dar, der Rest, Lieder und Duos, wird bald einförmig und eintönig, einzelne hellere Klänge eines Volksliedes verschwinden bald wieder in den gleichmäßigen Gedanken, die an Franz Abt und V. Neßler ermahnen. Der unbefangene Geradsinn, die reine, jeder stärkeren Aufregung abgeneigte Natur, gewinnende Formgewandtheit und warme, schlichte Ausdrucksweise entschädigen durchaus nicht für die fehlende dramatische Steigerung, derblustige Volkstümlichkeit und weithin leuchtende Farbe. Die völlige Unkenntnis der Bühne mit ihren eigenen Gesetzen und Forderungen fiel erschwerend ins Gewicht: so war das Schicksal besiegelt. Trotz der gewissenhaften Vorbereitung des Werkes seitens der Herren *Heller-Halberg* und Hofmusikdirektor *Clarus*, trotz der tüchtigen Leistungen von Stefi May, Else Ries, der Herren Spies (Titelheld), Jellouschegg, Grahl und Favre gab es nur einen Achtungserfolg. Am Schluß setzte der Beifall stärker ein, so daß der Dichterkomponist mit den Hauptdarstellern fünfmal an der Rampe erscheinen mußte. *Ernst Stier.*

Linz a. D. Seit *Göllerichs* Dirigententätigkeit in unserer Stadt erscheinen Liszts Werke mit konsequenter Beharrlichkeit. Es ist dies ein Vorzug, anderseits wieder ein Nachteil. Bach und die Altklassiker leiden darunter und auch so mancher

Name unserer modernen Komponisten konnte noch keine Aufnahme in den Programmen finden. Die lapidare symphonische Dichtung „Heldenklage", das musikalische Kolossalgemälde: die Dante-Symphonie und das Es dur-Klavierkonzert (Frau Gisela Göllerich) seien erwähnt. Leider entfiel heuer das übliche außerordentliche Musikvereinskonzert. Angeblich wegen Nichtvorhandensein eines geeigneten Raumes. Bei gutem Willen ist's bisher immer möglich gewesen, aber man fürchtet das Gespenst eines Defizits. Jährlich gastieren bei uns ein, zwei Orchester. Heuer erschien das Wiener Tonkünstlerorchester. Mit dem Programm waren viele nicht einverstanden. Wenn es durchschnittlich im Jahr vier Orchesterkonzerte zu hören gibt — wie glücklich die Linzer sind! wird sich mancher überbürdete Referent denken —, so möchte man von einem fremden Orchesterkörper doch nur reine Orchesternummern hören. Um aber Frau Göllerich schon wieder als Pianistin auftreten zu lassen, wurde auch das Tschaikowskysche b moll-Klavierkonzert (Fr. Bailey-Apfelbeck spielte es vor Monaten) in die Vortragsordnung eingezwängt. Dazu Beethovens „Fünfte" und Liszts „Les Préludes", ebenfalls zur Genüge bekannt. *Wallner* dirigierte mit beweglichem Handgelenk. Männerchöre mit Orchesterbegleitung zählen bei uns seit der „Teuerung", die sich auch auf diesem Gebiete bemerkbar macht, zu den Raritäten. Der christliche deutsche Gesangverein wagte sich, immerhin mit Erfolg, an *Stritzkos* Tongemälde „Der Landsknecht". Mit Konzerten waren wir in der letzten Saison nicht überhäuft. Der halbfertige Geiger Dr. *Kneisel* scheint sich von einer Varietébühne (und da hört man besser spielen) auf das Konzertpodium verirrt zu haben. Als temperamentvoller, dabei innerlich mitempfindender Violinist führte sich Sascha Culbertson ein. Mit beschämender Beharrlichkeit bleiben die Linzer just dann einem Konzertabend fern, wenn von vornherein ein auserlesener Kunstgenuß bevorsteht. Das war auch bei Godowsky leider der Fall. Der Tastenzauberer fand begeisterten Beifall. Als guter Techniker erwies sich der Pianist Lalevicz. An Sängern erschienen: Viktor Heim, ein von der Wiener Kritik verhimmelter Bariton, Karl Jörn, Dr. Schipper und die stimmbegnadete Tilly Koenen. Frau v. Wolzogen sang Lieder zur Laute. — Im nahen Stift St. Florian fand kürzlich die Uraufführung einer Messe von dem Regenschori *Franz Müller* statt. Es ist eine durchwegs stimmungsprächtige, gediegene Arbeit. *Franz Gräflinger.*

Lübeck. Unser unter *Stanislaus Fuchs'* Direktion stehendes Theater hat mit den Maifestspielen, den ersten ihrer Art in der alten Hansestadt an der Trave, einen außerordentlichen Ausgang der an künstlerischen Ereignissen nicht armen Saison gebracht. „Tristan und Isolde" (Dirigent: *Hermann Abendroth*, Essen), „Walküre" (Dirigent: *Karl Pfeiffer*, Lübeck) und die „Meistersinger" (Dirigent: *Hans Pfitzner*, Straßburg) bildeten den starken Inhalt der drei Festabende. An Gästen wirkten mit Urlus (Tristan und Siegmund), Moest (Marke und Pogner), Erb (Stolzing), Bischoff (Kurvenal), Lohfing (Hunding), Soomer (Sachs), Henke (David), Frau Fleischer-Edel (Sieglinde), Frau Boehm-van Endert (Eva), Frl. Kahler (Isolde und Brünnhilde), Frl. Schreiber (Brangäne und Fricka) und Frau Buers-Marck (Magdalena). Den stärksten Eindruck hinterließ der erste Akt der „Walküre", den wir schlechthin vollendet hörten. Leider entsprach der pekuniäre Erfolg nicht ganz den gehegten Erwartungen, doch ist der Fehlbetrag durch eine Reihe kunstsinniger Freunde des Theaters gedeckt. — Unter den Novitäten des Winters erzielte *Richard Straußens* „Rosenkavalier" den stärksten Erfolg. Neu waren uns auch Tschaikowskys „Eugen Onegin" und die Buffooper „Serva padrone" von Pergolesi, die es ob ihrer entzückenden Musik und fein humoristischen Handlung verdient, viel gehört zu werden. In Lübeck wurde das zierliche Werk vorher nur einmal, am 14. Mai 1753, durch die Mingottische Truppe aufgeführt. — Die Symphoniekonzerte des „Vereins der Musikfreunde" standen in diesem Jahre unter der Direktion *Wilhelm Furtwänglers*, der alle die Erwartungen erfüllte, die man bei der Wahl an die Person dieses rassigen Musikers knüpfte. Mit seinem starken, künstlerisch gezügelten Temperament verbindet er plastische Gestaltungskraft und eine Klarheit in der Darlegung der Gedankenwelt, die uns ihn immer von neuem schätzen ließen. *J. H.*

Mannheim. Mit einer glänzenden Aufführung der „Götterdämmerung" unter *Bodanzky* mit Vogelstrom als Siegfried und Frau Krull als Brünnhilde hat das Hoftheater seine im Vorjahre begonnene Ring-Neueinstudierung geschlossen. Szenisch weist die „Götterdämmerung" manches Wohlgelungene auf; indessen stehen die Einzelbilder zueinander nicht immer (z. B. die Gibichungenhalle von innen und außen) in dem nötigen logischen Zusammenhange und entfernen sich wiederholt (beim Weltenbrande) recht weit von den Anordnungen Wagners. — Viel Anklang fand Hofkapellmeister *Lederer* mit einer namentlich in orchestraler Hinsicht eleganten Wiedergabe der „Maienkönigin" und des Weberschen „Abu Hassan". Von Gästen ist Frau Borgo-Paris (Aida) und Baklanoff (Scarpia) zu erwähnen; außerdem noch Günther-Braun und Frl. Ulbrig (München), die an Stelle Vogelstroms und der Frau Hafgreen-Waag nach Mannheim verpflichtet wurden. Weitere Ergänzungen des Opernensembles werden aus innerer Notwendigkeit folgen müssen, da gerade in der letzten Zeit wieder einige Besetzungen zu verzeichnen waren, die einer Bühne wie der Mannheimer nicht mehr ganz würdig sind. — Die Akademien unter Bodanzky schlossen mit der Pastoralsymphonie und Mischa Elman als Solist ab. Aus den Programmen des unter *Schmidpeters* Leitung stehenden philharmonischen Vereins (dem Veranstalter des Mahler-Festes) verdient eine stilvolle Interpretierung der Richard Wagnerschen C dur-Jugendsymphonie hervorgehoben zu werden. — Auf einer prächtigen Orgel in der Christuskirche, mit vollständigem Fernwerk in der Kuppel, erfreut ein junger Künstler, *Arno Landmann*, allwöchentlich eine beschämend kleine Hörerschar durch erlesene Vorträge. Von einigen zur Mitwirkung zugezogenen Künstlern darf man die stimmliche Weiterbildung einer Debütantin, *Luise Eswein* (Mezzo), durch Hildach (Frankfurt) mit besonderem Interesse verfolgen *Karl Eberts.*

Weimar. Das letzte (6.) Abonnementskonzert der Hofkapelle war *Franz Liszt* gewidmet. Anlaß dazu boten zwei bisher unbekannte, von *Peter Raabe*, dem Kustos des Lisztmuseums, aufgefundene Manuskripte, und zwar die „Hungaria-Kantate" und die Trauerode „Die Toten". Erstere ist 1848 komponiert auf einen Text von Franz v. Schober für Soli, Chor und Orchester und stellt sich als Hymnus dar im Charakter ungarischer Volksmusik. Kaum Nennenswertes bieten die Soli mit Ausnahme des Bariton, der das Werk einleitet. Die bis an die Grenze des Populären gehende ungekünstelte Art des kleinen Stückes und das starke Hervortreten des Volksmusikartigen lassen diese Kantate dann auch als kaum mehr erscheinen, als was sie wohl sein sollte, eine Gelegenheitskomposition, deren Rhythmik und Melodik indessen auch hier typisch ist für des Meisters glückliches Erfassen des ungarischen heimatlichen Elementes im Sinne seiner ungarischen Rhapsodien. Höher zu bewerten ist die zweite Komposition „Die Toten", die Liszt später zu seiner Beerdigung bestimmt haben soll — Aufzeichnungen darüber sind nach Peter Raabes Mitteilungen gefunden worden —, nachdem er sie ursprünglich anläßlich des Ablebens seines einzigen Sohnes Daniel (1859) komponiert hat. Das Ganze, ein sehr knapp gehaltenes Stück, läßt den Stil des katholischen Ritus unschwer erkennen und wirkt durch die Einheit der Grundstimmung, die durch den sich in den einfachsten Harmonien haltenden, durch das Stück hindurchziehenden Männerchor einen würdigen und ernsten Ausklang findet. Die Aufführung, zu der sich noch „Mazeppa", die „Hunnenschlacht" und die hier nicht oft gehörte, etwas gekürzte „Bergsymphonie" gesellten, war in allen Teilen vortrefflich und zeugte von hingebender Begeisterung des Hofkapellmeisters Peter Raabe, dem das vollbesetzte Haus seinen wärmsten Dank durch die lebhaftesten Beifallsbezeigungen zu erkennen gab. *Gustav Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Leipzig ist „Lobetanz" von *L. Thuille* unter Leitung von Kapellmeister *Pollak* zum ersten Male aufgeführt worden.

— *Richard Strauß* hat eine Woche in Stuttgart geweilt, um einige Orchesterproben zur „Ariadne auf Naxos" zu leiten. Gleichzeitig fand eine Art Vorfeier zur Stuttgarter Strauß-Woche statt. Die hervorragende „Elektra"-Aufführung brachte dem Komponisten sehr ehrende Anerkennung. Die zum erstenmal hier unter *Schillings* glänzend herausgebrachte „Feuersnot" (Hauptrollen: Weil und Iracema-Brügelmann) war ein Triumph für Strauß, der ganze Scharen noch Zweifelhafter in sein Lager führte.

— *Franz Schrekers* Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin", die in der nächsten Saison an der Wiener Hofoper zur Uraufführung kommt, ist auch für das Neue deutsche Landestheater in Prag erworben worden. Die Uraufführung von Schrekers Oper „Der ferne Klang" in Frankfurt a. M. ist nunmehr für den Anfang der Herbstspielzeit angesetzt. (Der Klavierauszug ist in der Universaledition in Wien erschienen.)

— Das Heidelberger *Stadttheater* schloß seine Spielzeit mit einer flotten Aufführung von Blechs launigem „Versiegelt", dem der „Bajazzo" vorausgegangen war. Die erfolgreichen Bemühungen *Meißners* um die Hebung des Heidelberger Bühnenbetriebes wurden dem neuen Direktor von einem begeisterten Publikum in zahlreichen Hervorrufen dankbarst quittiert. *E.*

— *Eugen d'Albert* arbeitet an einem Musikdrama „Die toten Augen", zu dem Hans Heinz Ewers und Marc Henry den Text geschrieben haben.

— Der Mailänder Komponist *Camussi* wird im Auftrage des Verlegers Sonzogno Sudermanns Drama „Johannisfeuer" in Musik setzen. Sudermann selbst schreibt das Libretto; Enrico Cavachioli wird es in italienische Verse übertragen.

— Von einem „Rechtsstreit um Mascagnis nächste Oper" schreiben die Blätter: Mascagni, der, wie es heißt, demnächst mit dem Ensemble der Mailänder Scala in der Berliner Kurfürstenoper seine neue Oper „Isabeau" dirigieren wird, arbeitet

zusammen mit d'Annunzio bereits an einer neuen Oper, um die jetzt schon ein Streit zwischen den beiden italienischen Verlagshäusern Sonzogno entstanden ist. Mascagni ist kontraktlich verpflichtet, seine Opern dem Verleger seiner „Cavalleria", nämlich dem altbekannten Verlagshause Edoardo Sonzogno (Mailand) zu geben. Die neue Oper, deren Libretto d'Annunzio schreibt, hat sich das Haus Lorenzo Sonzogno gesichert. Die Gerichte werden sich nun, da Edoardo Sonzogno auf dem Kontrakt besteht und entgegen den Nachrichten in der italienischen Presse keine Vereinigung der beiden Häuser stattgefunden hat oder bevorsteht, jetzt mit einer weder textlich, noch musikalisch fertiggestellten Oper zu beschäftigen haben. — Es ist sonderbar, daß sich Verleger wie Direktoren um jede neue Oper Mascagnis reißen (und nun gar noch um eine, die noch nicht fertig ist), wo doch ein Werk nach dem andern seit der „Cavalleria" einen Mißerfolg bedeutete.

— In dem am Kyrösund gelegenen finnischen Ort Nyslott und in dem alten mächtigen Schloß Olofsborg soll vom 3. bis 7. Juli ein nationales Opernfestspiel und ein Musikfest stattfinden. Aino Ackté hat den Gedanken gehabt, das alte, 1475 erbaute Olofsborg zum Schauplatz des nationalen Musikdramas zu machen, das der finnische Komponist Erkki Melartin geschaffen hat. Die Oper, die ihre Erstaufführung im Nationaltheater in Helsingfors erlebt hat, heißt „Aino" und die Titelrolle ist eigens für Aino Ackté geschrieben. Der Stoff ist dem finnischen Nationalepos „Kalevala" entnommen. Melartin hat ihn unter Verwendung zahlreicher echt finnischer Motive in moderne Form gebracht. Mit der Oper sollen Sängerwettstreite, Konzerte und ein Volks- und Sportfest in Nyslott stattfinden.

*

— Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" hat in Danzig in den Tagen vom 28.—31. Mai seine 47. Tonkünstlerversammlung abgehalten. Jena wurde als nächstjähriger Tagungsort gewählt. Auch mit der nächsten Tagung wird ein mehrtägiges Musikfest verbunden werden. (Der Bericht über die Danziger Tage folgt im Verein mit anderen, so mit dem Feste der Schweizer Tonkünstler, im nächsten Hefte.)

— Ueber eine Uraufführung nach 370 Jahren wird uns aus Dresden geschrieben: Bei der letzten Ratsturmmusik in Dresden kam unter Prof. *Otto Richters* Leitung auch einer der kanonischen Instrumentalsätze von *Johann Walther*, dem Freunde Luthers, zur Aufführung, die von Dr. B. Engelke (Magdeburg) in der Leipziger Thomasschule vor kurzem aufgefunden und die zu den allerersten nachweisbaren Kunstbläserstücken deutscher Produktion zählen. Der aus dem Jahre 1542 stammende historisch bedeutsame Fund soll in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" veröffentlicht werden. *-ph.*

— Aus Leipzig wird uns geschrieben: Daß Max Reger trotz seiner eigenen großen Produktivität die Beschäftigung mit den großen Meistern der Vergangenheit nicht vernachlässigt, läßt die Veröffentlichung einiger klassischer Werke erkennen, die Reger in eigener Bearbeitung herausgegeben hat. Von *Händel* liegt in einer vollständigen Neubearbeitung das erste Concerto grosso in Partitur und Stimmen vor; zu den Bachschen Violinkonzerten in E dur und a moll, sowie zur Suite h moll schrieb er fein empfundene und bereits praktisch erprobte Cembalostimmen, mit Beethoven verband er seinen Namen, indem er sich zu einer vierhändigen Bearbeitung der kürzlich von Prof. Stein aufgefundenen sogen. Jenaer Symphonie erbot. Diese sämtlichen Ausgaben sind bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig erschienen.

— *Gustav Mahlers* Achte Symphonie soll im nächsten Frühjahr in Nürnberg durch den Lehrergesangverein unter der Leitung des K. Musikdirektors *Karl Hirsch* unter Teilnahme von 1500 Mitwirkenden zur Aufführung kommen.

— Wie uns berichtet wird, hat Kapellmeister *H. Ph. Hofmann* in Regensburg ein Festkonzert Bayreuther Künstler mit starkem Erfolg dirigiert. Das Programm bestand aus der Ouvertüre zu Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und aus Fragmenten der Tetralogie. Als Solisten waren Frau Löffler-Burkhardt (Wiesbaden), Frau Bender-Schäfer (Dresden), Ernst Kraus (Berlin) und Anton van Rooy (London) gewonnen worden. Das Konzert fand zur Feier des Geburtstages des Fürsten Thurn und Taxis statt, der auch für das namhafte Defizit aufkommt, das sich trotz des ausverkauften Saales ergeben hat.

— Die Vereinigung der vier Lehrergesangvereine von Bautzen, Görlitz, Reichenberg i. B. und Zittau, 400 Sänger umfassend, will am 20. Oktober d. J. in Zittau die Feier ihres zehnjährigen Bestehens mit einer Aufführung der großen Chorsymphonie „Das Meer" von *J. L. Nicodé* unter Leitung des Kirchenmusikdirektors *Stöbe* begehen.

— In Anklam hat Musikdirektor *G. Zimdors* mit seinem Kirchenchor erstmalig Max Bruchs „Odysseus" aufgeführt. Solisten: Frl. Käte Becker (Sopran) und Frl. Agnes Leydhecker (Alt) aus Berlin, die Herren Martin Oberdörffer (Bariton) aus Leipzig und Walter Belian (Baß) aus Frankfurt a. M. Das Orchester stellte die Stralsunder Militärkapelle.

— *Enrico Caruso* wird sich nunmehr auch im Konzertsaal hören lassen. Die Leitung des bekannten Vergnügungslokals „Tivoli" in Kopenhagen hat den Sänger für zwei Abende verpflichtet.

— Das Pariser große Musikfest hat zu Pfingsten stattgefunden und drei Tage gedauert. Wie die „Frankf. Ztg." schreibt, hat der internationale Charakter das Ganze in ein schiefes politisches Licht gesetzt. Die Politik gewann den Vortritt vor der Kunst. Es waren zwar auch einige belgische, holländische und schweizerische Vereine zur Stelle, aber die Hochflut der Begeisterung galt den britischen Kindern, den Elsäßer Vereinen und dem Prager Lehrerchor. Die Zahl der ausübenden Teilnehmer betrug offiziell 10 000, hat aber in Wirklichkeit nur 8000 erreicht. Eine Uebertreibung war es auch, zugleich Gesangvereine aller Art, Blechmusiken und Orchestervereine einzuladen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Bachiana.* Im neuen Bach-Jahrbuch veröffentlicht Dr. Werner Wolffheim (Berlin) Mitteilungen über eine bisher ungedruckte Bachsche Kantate „Mein Herze schwimmt in Blut" für Solosopran, Oboe, zwei Violinen, Viola und Kontinuo. Hinweise auf dieses Werk waren schon in dem 1790 erschienenen „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Karl Philipp Emanuel Bach" sowie noch früher in dem 1770 veröffentlichten „Verzeichnis musikalischer Werke" von Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn gegeben. Merkwürdigerweise haben die Herausgeber der Gesamtausgabe (außer dem vorzeitig ausgeschiedenen Wilhelm Rust) und auch der Bach-Biograph Philipp Spitta nicht nur diese Hinweise, sondern auch die von D. H. Bitter hervorgehobene Tatsache übersehen, daß die Stimmen zu der Kantate seit langem zu dem alten Bestande der Musiksammlung der königlichen Bibliothek in Berlin gehören. Das wohl aus dem Jahre 1714 stammende Werk, das auch insofern besonders beachtenswert ist, als man von Bach bisher nur drei geistliche Kantaten für Solosopran kannte, soll demnächst vollständig veröffentlicht werden.

— *Lisztiana.* Unter dem Kennworte „Ein verschollenes Liszt-Werk" läßt sich das „Berl. Tagbl." aus *Weimar* schreiben: Nicht allgemein wird es bekannt sein, daß Liszt eine Klavierschule großen Stils verfaßt hat, die aber leider verloren gegangen ist. Anläßlich der Aufführung der beiden bislang unbekannten Liszt-Werke wird über den seinerzeit bei Schuberth in Leipzig erschienenen Torso einiges Nähere bekannt. Schuberth war im Sommer 1874 bei Liszt in Weimar; er wußte, daß der Meister seine technische Klavierschule in drei Teilen fertig hatte und gab sich alle Mühe, das sicher epochemachende Werk in seinen Verlag zu bekommen. Nach langem Verhandeln über das Honorar — Liszt war um diese Zeit gehalten, von der früheren Methode, ohne Honorar zu verlegen, abzugehen — schlug er das Werk dem lange befreundeten Verleger für 5000 Taler zu, aber unter dem Vorbehalte, er müsse das Manuskript erst nochmals sorgfältig revidieren. Dazu erbot sich eine Schülerin, anscheinend eine Gräfin russischer Herkunft, die Liszt, vertrauensselig und entgegenkommend wie er immer war, aufgenommen hatte und der er schließlich auch das Manuskript zum Revidieren anvertraute. Sie verschwand eines Tages mit dem dritten Teil der Klavierschule, welche zwölf große Etüden enthielt, während sie die beiden anderen Teile mit rein technischen Studien dem Verleger ließ. Einmal erschien sie, wie Gottschalk gern aus seinen Erlebnissen erzählte, wieder in Weimar, doch zum größten Mißfallen des Meisters, und wurde eines Tages auf dessen Veranlassung über die Grenze gebracht. Die Etüden der Klavierschule sind seitdem verschollen.

— *Wagneriana.* Aus *Paris* wird berichtet: Einige Handschriften Richard Wagners hat die alte Freundin des Meisters, *Judith Gautier*, der Musikausstellung im Schlößchen Bagatelle zur Verfügung gestellt. Es sind einige Seiten, die Wagner 1850 für die „Götterdämmerung" komponierte, die sich von der endgültigen Fassung stark unterscheiden und die noch nie veröffentlicht wurden. Frau Gautier sandte auch noch aus ihren reichen Schätzen Stücke aus anderen Opern (Favoritin u. a.), die Richard Wagner für Klavier eingerichtet hatte und die aus der Pariser Zeit stammen, wo Wagner sich solchen Arbeiten hingeben mußte, um leben zu können.

— *Gegen die Schund- und Schmutzliteratur.* Von einem bedeutungsvollen Schritt der deutschen Musikverleger im Kampfe gegen die Schund- und Schmutzliteratur wird berichtet: Der Deutsche Musikalienverlegerverein zu Leipzig hat seine Satzungen dahin abgeändert, daß der Ausschluß aus dem Börsenverein Deutscher Musikalienhändler auch den Verlust der Mitgliedschaft des Musikalienverlegervereins zur

Folge hat. Dieser Ausschluß tritt besonders dann ein, wenn ein Mitglied sich mit der Veröffentlichung und Verbreitung von Schund- und Schmutzliteratur befaßt. Es wird in allen Buchhändlerkreisen erwartet, daß es diesem gemeinsamen Vorgehen gegen den Schmutz und Schund gelingen möge, der guten Literatur wieder den Weg zum Volk zu erschließen!

— *Ein musikalisches Opfer des Kinematographen.* Moloch „Kientopp" fordert nun auch seine Opfer auf musikalischem Gebiet. Musikdirektor Oskar Jüttner verläßt mit dieser Saison Görlitz, weil er keine Möglichkeit sieht, das Orchester weiter zu erhalten, nachdem ihm das Wilhelmtheater durch Umwandlung in einen „Kientopp" als Wirkungs- und Verdienststätte entzogen worden ist.

— *Ein Vortrag Weingartners.* Aus Wien schreibt uns unser *L. A.*-Mitarbeiter: Ueber die Inspiration des schaffenden Musikers und die Bedingungen, unter denen er arbeiten kann, hat Weingartner einen beifällig aufgenommenen Vortrag im Wiener Volksbildungsverein gehalten. Nicht der Wille des Künstlers erschaffe ein Kunstwerk, meinte er, vielmehr das Kunstwerk wolle dem Künstler erscheinen, und zwar gerade jenem, der geeignet sei, es auszuführen. Auch Truggebilde erscheinen häufig genug, allein das Kennzeichen eines echten Einfalles sei, daß er sich nicht mehr verscheuchen lasse, während der wertlose rasch dem Gedächtnis entschwinde. Sei der Einfall aber erst aufgeschrieben, dann beginne das Ringen der beiden Dämonen um ihn: des eigenliebenden, dem alles schön erscheine, und des kritischen, der ihn anzweifle. Darum müsse das Kunstwerk lange in aller Stille ruhen, bis es dem Schöpfer wieder fremd und dessen Urteil reif geworden sei. Die Inspiration kann man nicht herbeiführen, wohl aber die Disposition dazu günstig gestalten. Weingartner selbst pflegt nur am frühen Morgen, in voller Frische, zu arbeiten. Zwischen Inspiration und Vollendung liegt oft eine lange Zeit. Die Idee zu seinem jetzt erst vollendeten Musikdrama „Kain und Abel" kam Weingartner, als er einst in Gesellschaft von Freunden in Berchtesgaden spazieren ging; unmittelbar darauf traf die Botschaft vom Tode Ludwigs II. ein: es war also vor vollen 25 Jahren. Sehr scharf wandte sich Weingartner gegen Cliquentum und Kameraderei, und sehr polemisch wiederholte er das Wort vom „Mammutismus", das jüngst ein Berliner Kritiker geprägt hat und das sich auf die große Ausdehnung von Kunstwerken und ihrer Mittel bezieht. Gewiß hat Weingartner hier n i c h t auf den gewaltigen Eindruck von Mahlers 8. Symphonie anspielen wollen, unter dem ganz Wien zurzeit steht, — wenn man es vielleicht bei einigem Uebelwollen auch so deuten könnte. Auch seine scharfen Worte über „Sensationserfolge" haben sich gewiß nicht gegen Mahler und den gerade in Wien seine Werke dirigierenden Richard Strauß gewendet. Er schloß mit einem begeisterten Hinweis auf die Eigenschaft, die dem Künstler am meisten not tut: den Humor, und es ist zu hoffen, daß er sich diesen noch lange ungeschmälert bewahren möge. — Darf Weingartner so ohne weiteres über Inspiration und „echten" Einfall urteilen?

— *Konzertstatistisches.* Die „Münchn. Neuest. Nachr." geben eine interessante Konzertstatistik der Spielzeit 1911/12. 347 Konzerte haben gegen 344 im Vorjahre stattgefunden. Bei 71 konzertfreien Tagen kommen auf 166 Tage 347 Konzerte, was ungefähr zwei Veranstaltungen im Tag entspricht. Es fanden statt: 70 Orchesterkonzerte (gegen 71 im Vorjahre), 15 Chorkonzerte (17), 52 Kammermusikabende (63), 78 Gesangskonzerte (80), 9 Gesangskonzerte zur Laute (8), 68 reine Klaviervorträge (47), 25 Violinabende (14), 3 Violoncellkonzerte (2) und 15 Tanzabende (10). Vermindert haben sich die Kammermusikabende, in der Zahl bedeutend gestiegen sind dagegen die Klavier- und Violinabende. Auch die Tanzabende zeigen eine nicht unbedeutende Vermehrung. Es war zu konstatieren, daß von den Gesangskonzerten, die auch in dieser Saison das größte Kontingent stellen, nicht weniger als 59, also gut drei Viertel dieser Gattung selbst und ein Sechstel der gesamten Konzerte von Damen ausgeführt wurden. Auf dem Gebiete des Klavierspieles halten die Herren und die Damen (37—31) fast die Wage, im Reiche des Violinspiels haben die Herren (17—8) die Oberhand.

— *Denkmalpflege.* Das Komitee für das *Dresdner* „Wagner-Denkmal" hat beschlossen, den Gedanken der Aufstellung nur einer Büste fallen zu lassen, da es sich für eine Stadt vom Range Dresdens nur um ein der Bedeutung des Meisters entsprechendes Monument handeln könne. — *Theodor Wachtel*, der berühmte Tenorist und unvergeßliche „Postillon von Longjumeau", soll in seiner Vaterstadt Hamburg ein Denkmal bekommen. Eine Anzahl von Verehrern des Sängers wird in nächster Zeit eine Sammlung zu diesem Zweck veranstalten. — An dem bescheidenen kleinen Häuschen in *Bougival*, wo vor 37 Jahren der Schöpfer der Musik zu „Carmen" in tiefer Verbitterung über die Ablehnung seines Meisterwerkes bei der Pariser Premiere gestorben ist, hat die Pariser Société des auteurs als eine späte Ehrung des Komponisten eine Gedenktafel anbringen lassen, die kürzlich enthüllt wurde. Die Marmortafel trägt die Inschrift: „Der Musiker George Bizet starb in diesem Hause in der Nacht vom 2. zum 3. Juni 1875." — Dem 1905 gestorbenen berühmten Tenor Francesco Tamagno hat der Architekt Arcaini auf dem Camposanto in *Turin* ein eigenartiges Grabdenkmal geschaffen. Das Monument hat eine Höhe von 34 m und bildet eine Nachahmung des unter dem Namen „Die Laterne des Demosthenes" bekannten, 334 v. Chr. von Lysistratos in Athen errichteten Denkmals.

— *Wie Rußland seine Musiker ehrt.* Aus Moskau schreibt man uns: Eine Totenmesse wird in jedem Jahre am Todestage *Nicolai Rubinsteins* im Danilow-Monastyr (Kloster) feierlich abgehalten, und zwar auf dem Kirchhofe, wo seine Grabstätte sich befindet. Michael Ippolitow-Iwanow, Direktor des Konservatoriums, hat in diesem Jahre ein Requiem komponiert, das von den Zöglingen des Konservatoriums bei dieser Gelegenheit gesungen wurde.

— *Ein Etüdenheim in Berlin.* Ein Studentenheim für Musikstudierende soll, wie der „Konfektionär" mitteilt, nach Londoner und New Yorker Muster jetzt auch in Berlin errichtet werden. In diesem Hause sollen Musikstudierende, Musiklehrer und -lehrerinnen passende Räume finden, in denen sie ungestört üben und Stunden geben können. Das Heim wird mit zahlreichen Uebungszimmern und Klavieren ausgestattet, in denen gegen billiges Entgelt die Jünger der Frau Musica Gelegenheit haben, zu üben, ohne Mitmietern, Wirten und Nachbarn (?) Aergernis zu geben. Es soll zu diesem Zweck von einer in der Bildung begriffenen G. m. b. H. ein Haus am Bayrischen Platz angekauft werden.

— *Die begehrten Sänger.* Aus *Köln* wird uns gemeldet: Der Vorstand des Rheinischen Sängerbundes hat nunmehr bei der deutschen Sängerbundesleitung in Nürnberg den Antrag eingereicht, das nächste, im Jahre 1917 stattfindende große Deutsche Sängerfest nach Köln zu verlegen, nachdem dem Vorstande mitgeteilt worden ist, daß die zuständigen städtischen Verwaltungskommissionen beschlossen hätten, der Stadtverordnetenversammlung vorzuschlagen, dem Rheinischen Sängerbund einen Beitrag von 50000 M. zuzuwenden und gleichzeitig die Zeichnung eines Garantiefonds in derselben Höhe vorzunehmen. Weiterhin verpflichtet sich die Stadt Köln zur kostenfreien Ueberlassung der neuerbauten Ausstellungshalle, sowie des großen dahinter liegenden Geländes zur Errichtung einer Sängerhalle. Die Sängerbünde in Hannover und Leipzig haben denselben Antrag eingereicht.

— *Jubiläum.* Am 7.—9. April russischen Stils hat der Rigaer Männergesangverein das Fest seines 50jährigen Bestehens gefeiert.

— *Baltische Musik.* Das Märzheft der angesehenen „Baltischen Monatsschrift" bringt aus der Feder des Gelehrten *Paul Th. Falck* eine musikhistorische, interessante Abhandlung: „Zur Geschichte der Musik im Baltenlande".

* * *

Personalnachrichten.

— *Moriz Rosenthal* ist vom Kaiser von Oesterreich zum k. k. Kammervirtuosen ernannt worden.

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* ist endgültig zum Dirigenten der Berliner Gesellschaft der Musikfreunde gewählt worden.

— Am Herzogl. Hoftheater in Braunschweig hat sich der Heldentenor *Otfried Hagen*, der zu Beginn der kommenden Saison an die Frankfurter Oper geht, in der Rolle des „Tannhäuser" verabschiedet.

— Dem durch die Veranstaltung und Leitung der philharmonischen Konzerte in Brandenburg bekannt gewordenen Organisten der St. Katharinenkirche und Direktor des Konservatoriums der Musik *Walter Schmidt* ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

— Kirchenmusikdirektor *Uso Seifert* ist in *Dresden* am 5. Juni nach längerem Leiden gestorben. Der Verewigte, ein überaus kenntnisreicher Musiker, auch vielseitiger Komponist (namentlich auf instruktivem Gebiete), war ein ausgezeichneter Orgelspieler und ein hervorragender Kritiker (Königl. Dresdner Journal). Am 9. Febr. 1852 geboren, besuchte er das Dresdner Königl. Konservatorium, wo er noch von Prof. Wüllner als Lehrer angestellt wurde. Weite Verbreitung hat seine *Klavierschule* (1893) gefunden. *H. Pl.*

— Die als begeisterte Wagner-Verehrerin bekannte Gräfin *Wolkenstein-Trostburg* ist gestorben. Die Gräfin hat für die Anerkennung der „Zukunftsmusik" in ihren Kreisen bedeutsam gewirkt. Charakteristisch ist eine Stelle aus einem Briefe Viktor Hehns, dem Wagner unsympathisch war, an seinen Freund Wichmann (v. J. 1886): „Ich weiß nicht, ob Sie gelesen haben, daß die Witwe Schleinitz, die Prophetin des Wagnerianismus, den österreichischen Botschafter in Petersburg, Grafen Wolkenstein-Trostburg, heiratet: sie wird jetzt die Saat der neuen Lehre auch im Norden ausstreuen können." Der Wiener Maler Angeli, dem nichts übel genommen wurde, rief ihr einst bei einem Diner vor aller Ohren zu: „Frau Gräfin, wenn's hätten sechs Kinder, würden's nit so viel an den Wogner denken."

— Der Musikverleger *Giulio Ricordi* ist in Mailand gestorben.

Besprechungen und Anzeigen

Bücher.

Prof. G. Holz: Der Sagenkreis der Nibelungen. Aus der Sammlung „Wissenschaft und Bildung". 1907. 1.25 M. Verlag *Quelle* & *Meyer*. Die Sammlung dieses Verlags ist der erwähnten Teubnerschen der ganzen Anlage nach sehr ähnlich, in Preis und Ausstattung und in der Heranziehung erster Autoritäten für die kurzgefaßte Darstellung der einzelnen Materien gleich. Nur scheint die Quelle & Meyersche mehr für ein wissenschaftlich vorgebildetes Publikum bestimmt zu sein. Unsere Zeit kann sich wirklich glücklich preisen, daß ihr alle Schätze der Wissenschaft und von Tag zu Tag mehr auch solche der Kunst um billiges Geld zugänglich gemacht werden. Immer weniger gibt es daher eine Entschuldigung für Unbildung, und das einzige, was uns fehlt ist: Zeit! Das angezeigte Werkchen von Holz enthält in gedrängter Fassung alles Wissenswerte über die Nibelungensage, welche die führenden Geister in Deutschland immer beschäftigt hat und bis in unsere Zeit Neugestaltungen durch Wagner (1853), Hebbel (1862), Jordan (ca. 1868) und sogar Ibsen (Nordische Heerfahrt) erfuhr. Das größte Verdienst hat *Wagner*, der als der erste in den breitesten Schichten nicht bloß des deutschen Volkes, sondern allmählich auch anderer Kulturnationen diesem grandiosen Stoffe Popularität verschaffte. Das Holzsche Büchlein erschließt uns die nordischen und deutschen Quellen der Ueberlieferung, teilt sodann die historischen Grundlagen der Sage nach der heutigen (im Gegensatz zu Wagner stehenden) Auffassung mit, schildert ihre verschiedenen Fassungen, ihre Ueberlieferung, textliche Fixierung, ihre literarische Bedeutung und ihre literarhistorischen Schicksale. Der Verfasser gibt nicht bloß die Ergebnisse der modernen Forschung wieder, sondern verwertet gelegentlich auch die Resultate eigener Spezialforschung. Der gebildete Freund der deutschen Heldensage wird das Buch mit Interesse lesen und sich vielleicht ermuntern lassen, wieder einmal zu dem prachtvollen altdeutschen Original zu greifen. Der Musikfreund aber, der in dem Werkchen etwa eine genauere Behandlung der Wagnerschen Formung des Stoffes erwartet, würde enttäuscht sein. Er findet nur den alten Vorwurf der Literarhistoriker, daß Wagner gar so willkürlich mit dem Stoffe umspringe. Dieser könnte mit gleichem Recht dem Verfasser von der „Nibelunge Not" wegen mancher Mißverständnisse, oder auch Hebbel und Ibsen wegen ihrer unangebrachten Hereinziehung des Christentums oder am meisten dem Feinde Wagners, *Jordan*, gemacht werden, der mit seiner heutzutage komisch berührenden Zurückführung des preußischen Königshauses auf ein uraltes mythologisches Heldengeschlecht dem Beispiel der speichelleckerischen Hofdichter des Kaisers Augustus gefolgt ist. Daß die heutige Wissenschaft in scharfsinnigen Untersuchungen die Nibelungensage des mythischen Ursprungs entkleidet hat, also weder Natur- noch Göttermythus mehr als Urquell derselben annimmt, sondern sie als eine auf unbedeutenden, unsicheren historischen Grundlagen aufgebaute Heldensage betrachtet, dürfte den meisten Lesern neu und fast schmerzlich sein. Trotzdem aber werden die herrlichen Gestalten derselben unauslöschlich als leuchtende Vorbilder germanischer Art unserem Herzen eingeschrieben bleiben. Als Kuriosität sei noch erwähnt, daß das Nibelungenlied Roosevelts Lieblingsbuch ist und ihn nach Afrika begleitete. *C. Kn.*

Lieder.

H. Rücklos. *Sechs Lieder für Mittelstimme und Klavier;* zusammen 2 M. Verlag *Raabe* & *Plothow*, Berlin. — Der junge Komponist ist gewiß den Lesern unserer Zeitung von einem früheren, mit seinem Bild versehenen Artikel und von einigen in der Musikbeilage veröffentlichten feinsinnigen Liedern in guter Erinnerung. Nun liegen sechs Gesänge in einem Heft vereinigt vor uns. Er zeigt sich darin als echter Lyriker, der mit nicht aufdringlichen Mitteln viel und Inniges zu sagen weiß, einer, dem noch Melodien einfallen, die sich sofort ins Ohr und Herz des Hörers einschmeicheln. Aber auch als Harmoniker weiß er oft mit überraschend einfachen Einfällen Eigenartiges zu bieten und den Text einleuchtend zu charakterisieren. Die zwei Wiegenliedchen: No. 1 „Juli" und No. 5 „Schlafliedchen" sind von ganz intimem Reiz, ebenso das stimmungsvolle „In der Nacht" mit seinem eindrucksvollen, immer wiederkehrenden Hauptmotiv. No. 2: „Ström leise" und No. 4: „Nach einem Regen" bieten nicht bloß dem Sänger frisch bewegte Melodie, sondern auch dem Begleiter eine dankbare, nicht schwere Aufgabe. In No. 3: „Herbst" versteht der Komponist mit wenigen Strichen ein farbiges Bild hinzuzaubern. Die Lieder kommen sicher einem Bedürfnis entgegen, denn solche natürlich und herzenswarm empfundene, volkstümliche Lyrik ist selten in unserer Zeit der Kompliziertheit und des Suchens nach Außerordentlichem. Sie passen fürs Haus noch mehr als für den große Ursachen und Wirkungen fordernden Konzertsaal.

Peter Litzinger, Liebeslieder. *I. Band: Sechs Lieder für eine mittlere Frauenstimme.* Geschmackvoll broschiert kompl. 2 M. netto, einzeln à 80 Pf. bis 1 M. Verlag *Pabst*. Die Texte sind meist von Frauen verfaßt und gehaltvoll, die Kompositionen verraten einen feinsinnigen, gebildeten, gemäßigt fortschrittlichen Tonsetzer, der es mit der Kunst ernst nimmt und nicht bloß die allgemeine Stimmung der Gedichte mit Sicherheit trifft, sondern auch mit Eingehen auf Einzelheiten dieselben form- und satzgewandt illustriert. Die Melodieführung ist ungezwungen und gesangvoll. Die Begleitung beschränkt sich nicht auf Unterstützung und harmonische Füllung, sondern erhebt sich öfters zu motivischer, treffend illustrierender Selbständigkeit, so in dem melancholischen „Regentag" und dem wirkungsvoll sich steigernden „Vereint". Außer diesen beiden heben wir noch das zarte, wohlklingende „Wiegenlied" hervor.

II. Band: Zwölf Lieder für eine Männerstimme. Kompl. 3 M. netto, einzeln à 80 Pf. bis 1 M. Verlag *Pabst*. Diese mannigfaltige, reichhaltige Sammlung bestätigt unsere gute Meinung von den Fähigkeiten des Autors; nur macht sich hier ein „baumbachisches" Element in der Deklamation der Singstimme und in der ganzen Haltung einzelner Lieder bemerkbar und eine Neigung zum äußerlich Effektvollen, während verinnerlichte Stimmungen seltener werden (eine Ausnahme bilden „Engelmacht" und „Wunsch der Liebe"). Oefters wird von der Stimme ein großer Umfang verlangt und langes Halten des Atems, aber ein gut ausgebildeter Sänger wird die Lieder ihrer leidenschaftlichen oder kraftvollen Art wegen gerne singen. Musikalisch besonders originell sind „Nachtfahrt" und „Liebesbedrängnis".

III. Band: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. zus. 3 M. netto, einzeln à 80 Pf. bis 1 M. Verlag *Pabst*. Auch hier ein anerkennenswerter Schatz musikalischer Erfindung und überall dankbarer Satz, der aus Temperament und warmer Empfindung fließt. Es wiederholen sich zwar gewisse melodische und harmonische Wendungen und Figuren z. B. in der linken Hand, welche dem Komponisten eigentümlich sind, aber doch zeigt jedes neue Lied eine andere Physiognomie und die bewegte Baßführung ist ein Zeichen musikalischer Solidität. *C. Kn.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 18 bringt das versprochene Violinstück, eine Mazurka von Chopin, für Violine und Klavier bearbeitet von *W. Abert*. Es ist diese Mazurka in a moll die erste von einigen Bearbeitungen des unseren Lesern gut bekannten Stuttgarter Kammermusikers; eine Fortsetzung folgt. — An zweiter Stelle steht ein Lied von *Karl Hirsch* (Nürnberg): Mädchenlied, dessen volkstümelnder Text von *Karl Busse* stammt. Der Komponist, über den unsere Leser im heutigen Hefte einen Artikel finden, hat es verstanden, bei Festhaltung des Grundcharakters des Textes seine Vertonung durch reizvolle Kleinigkeiten lebhafter zu gestalten.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 20. Juni, des nächsten Heftes am 4. Juli.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

K., Krefeld. Wir bitten, unsere Bestimmung zu beobachten, wonach wir aus Zeitungsausschnitten keine Berichte veröffentlichen. Können Sie uns nicht eine Originalnotiz verschaffen?

H. Br. Die genaue Zeit können wir Ihnen leider nicht angeben. Bitte, wenden Sie sich mit Berufung auf uns an Dr. Max Steinitzer, Leipzig, Mozartstr. 17.

Warnsdorf. Diese Notiz ist zu lokaler Natur, als daß sie für uns Interesse hätte. Sonst gern zu Diensten.

F. M. Wir bedauern, brieflich nicht antworten zu können. Da sind Sie allerdings bös eingegangen, und dieser Diebstahlsfall am geistigen Eigentum ist besonders dreist. Nun, wir können Ihnen helfen. Wenden Sie sich an Musikdirektor M. Koch, Stuttgart, Neckarstraße.

Musikstudierender in Würzburg. Mehr verlangen Sie von uns nicht, als die Opuszahlen der Klavierwerke von 1½ Dutzend moderner Komponisten nachzuschlagen? Das ist wirklich keine „Phrase"! Wenden Sie sich an Ihren Musikalienhändler. — Sie suchen Leute, die sich mit Briefaustausch abgeben? Wenn sich jemand bei uns meldet, wollen wir Ihnen die Adresse im Briefkasten mitteilen. Oder wünschen Sie, daß die Betreffenden sich direkt mit Ihnen in Verbindung setzen? Dann müßten wir Ihren Namen und Adresse angeben.

Lustig. Wenden Sie sich an den Erfinder der Reformnotenschrift, Pfarrer Beutter in Rotenberg bei Cannstatt. Sind Sie Gegner, dann ist's besser, Sie schweigen! Uebrigens wird sich die Sache von selber richten.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 6. Juni.)

E. G—Bner, F. Ein eifriger Dilettant, der sich unter berufener Leitung in die Tonsatzlehre einigermaßen einführen lassen sollte. Es fehlt noch am Nötigsten. Einige Verstöße finden Sie angemerkt. In entlegeneren Tonarten macht Ihnen bei alterierten Intervallen die Orthographie Schwierigkeiten. Ihre Melodien weisen auf Begabung hin.

Gambrinus. Ihr flotter Stiftungsfestmarsch vermag seinen Zweck wohl zu erfüllen. Sehr hübsch ist der erste Teil des Trios. Für die Marschkomposition scheinen Sie speziell veranlagt zu sein.

Max N—e, Z. Für einen Seminaristen bemerkenswert. Der Männerchor läßt Vertrautheit mit einfacheren akkordischen Verhältnissen vermissen. Die beiden Sologesänge bewegen sich in bekannten Geleisen; gewisse Modulationen lassen auf einen empfänglichen Sinn für leuchtendes Kolorit schließen.

H. K., B. Den Marsch können wir nicht loben; es fehlt ihm die wünschenswerte Klarheit in seiner melodischen Struktur. Das Trio sollte nach C dur in F dur statt in B dur stehen. Gefälliger wirken die beiden Walzer, die nicht ohne melodische Pikanterien sind. Wo es sich um volkstümliches Gestalten handelt, werden Sie immerhin Brauchbares zu produzieren imstand sein.

Reclams Universal-Bibliothek. Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. No. 5418. Kindertheater. Kleine Theaterstücke, von Kindern darzustellen, für Haus und Schule. Gesammelt und herausgegeben von Georg Richard Kruse. Zweites Bändchen: Unter Blumen und Bäumen. Die Fahrt ins Schlaraffenland. Drosselbart. Jedes Werk der Universal-Bibliothek ist einzeln käuflich. Preis jeder Nummer 20 Pf. = 0,24 Kr.-W. Verzeichnisse mit Angabe der Bühnenvertriebsgeschäfte sind in jeder Buchhandlung gratis zu haben.

Eingesandt.

Fachinger Wasser. Während des Aufenthalts des Kaisers im Schlosse Achilleion auf Korfu sind auch in diesem Jahre von der kaiserlichen Hofhaltung größere Mengen des natürlichen Fachinger Wassers für den Konsum mitgeführt worden. Dieser Brunnen wird bekanntlich seit Jahren ständig vom Kaiser als diätetisches Getränk bevorzugt und auf allen Reisen mitgenommen.
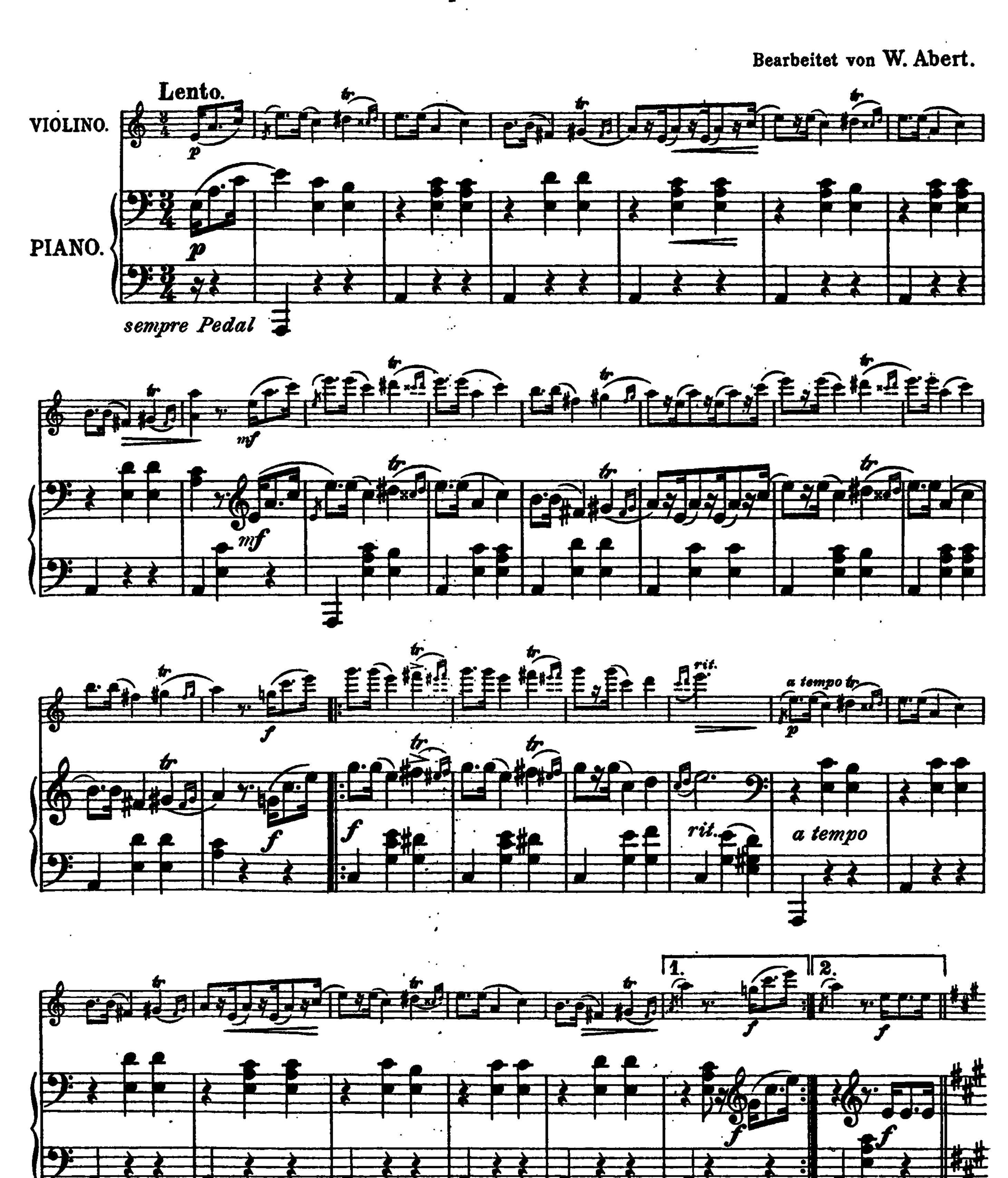
Die Stadt Karlsruhe hat kürzlich die Mitglieder des Landtags, die Minister und andere Regierungsbeamte, sowie Vertreter der Presse geladen, um ihnen einen Ueberblick über die neue Entwicklung der Stadt zu geben. Dabei wurde auch eine der bedeutendsten industriellen Unternehmungen, eine Firma von Weltruf, besucht, die Parfümerie- und Toiletteseifenfabrik *F. Wolff & Sohn.*
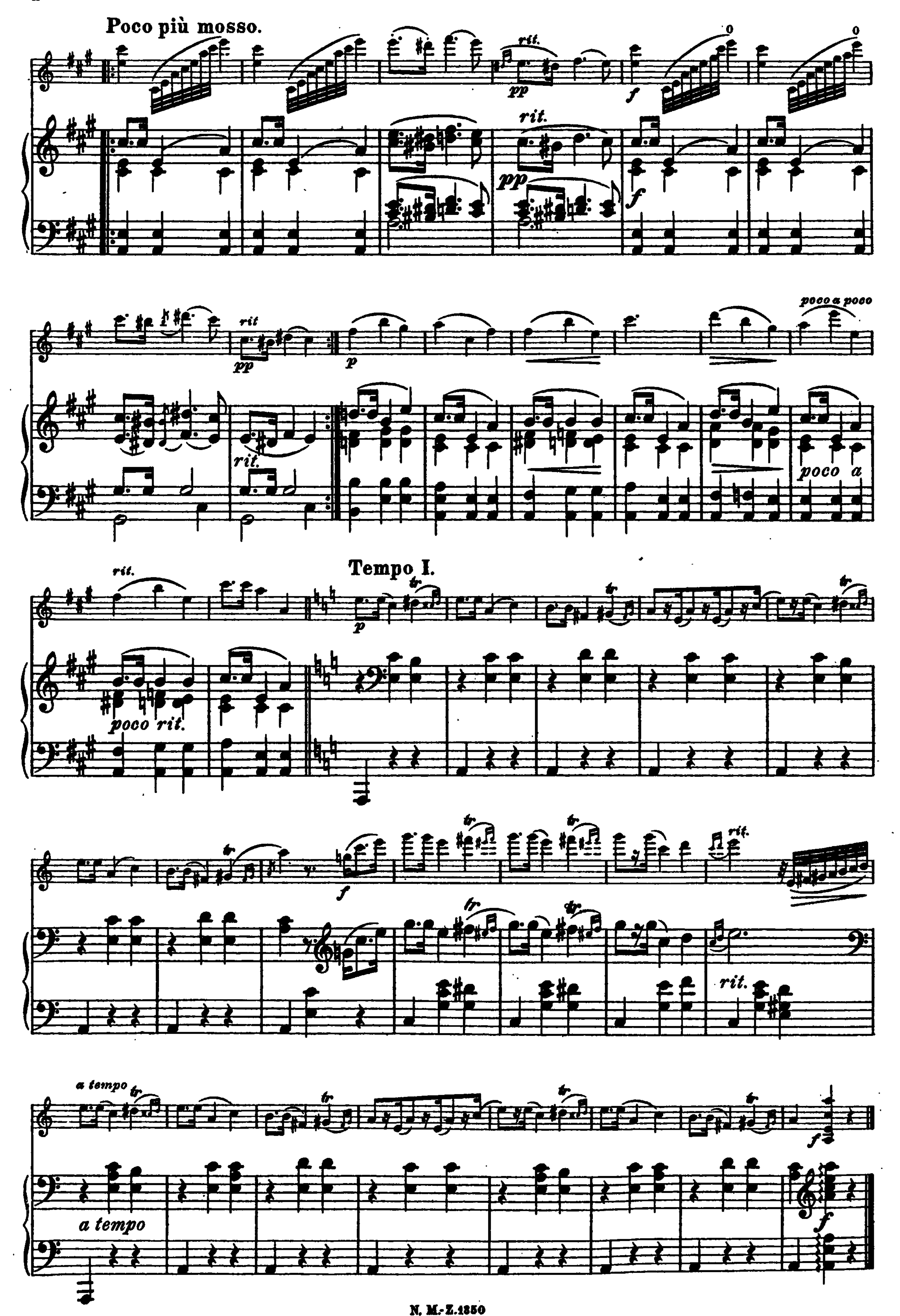
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

MAZURKA von CHOPIN.

Op. 68, No. 2.

Bearbeitet von W. Abert.
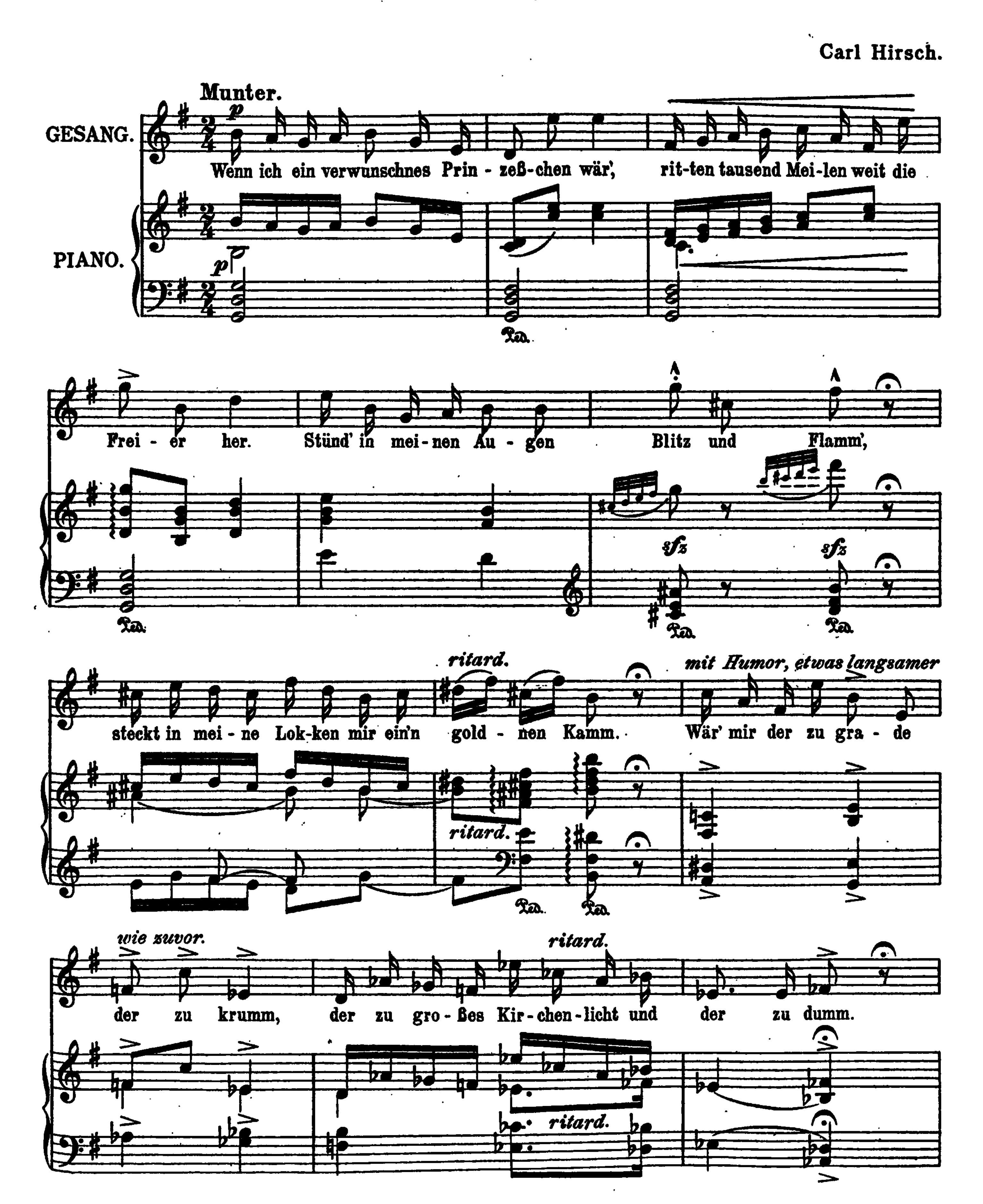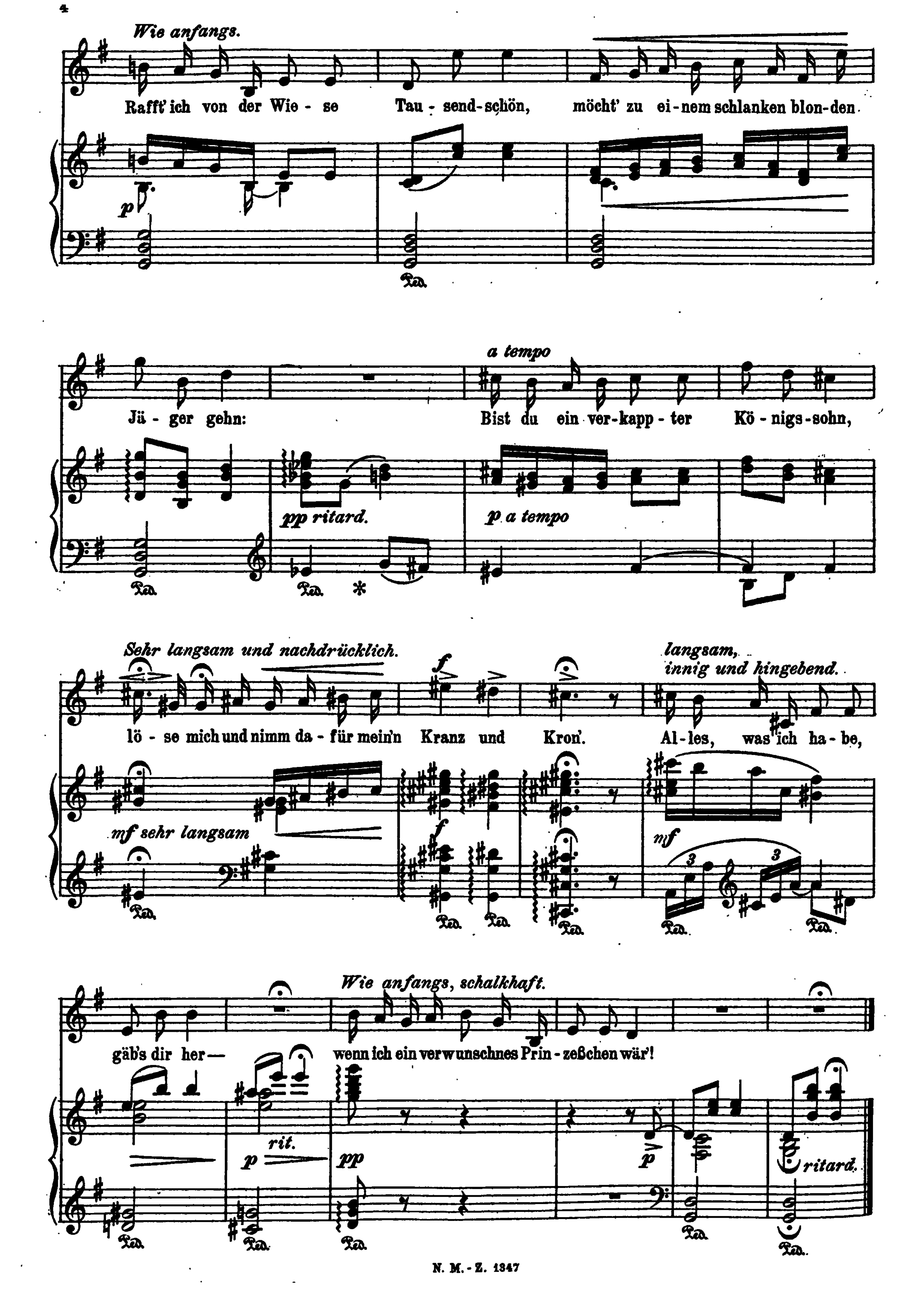



Poco più mosso.
rit.
pp
f
rit
p
poco a poco
poco a
Tempo I.
poco rit.
tr
rit.
a tempo

Mädchenlied.

(Carl Busse.)
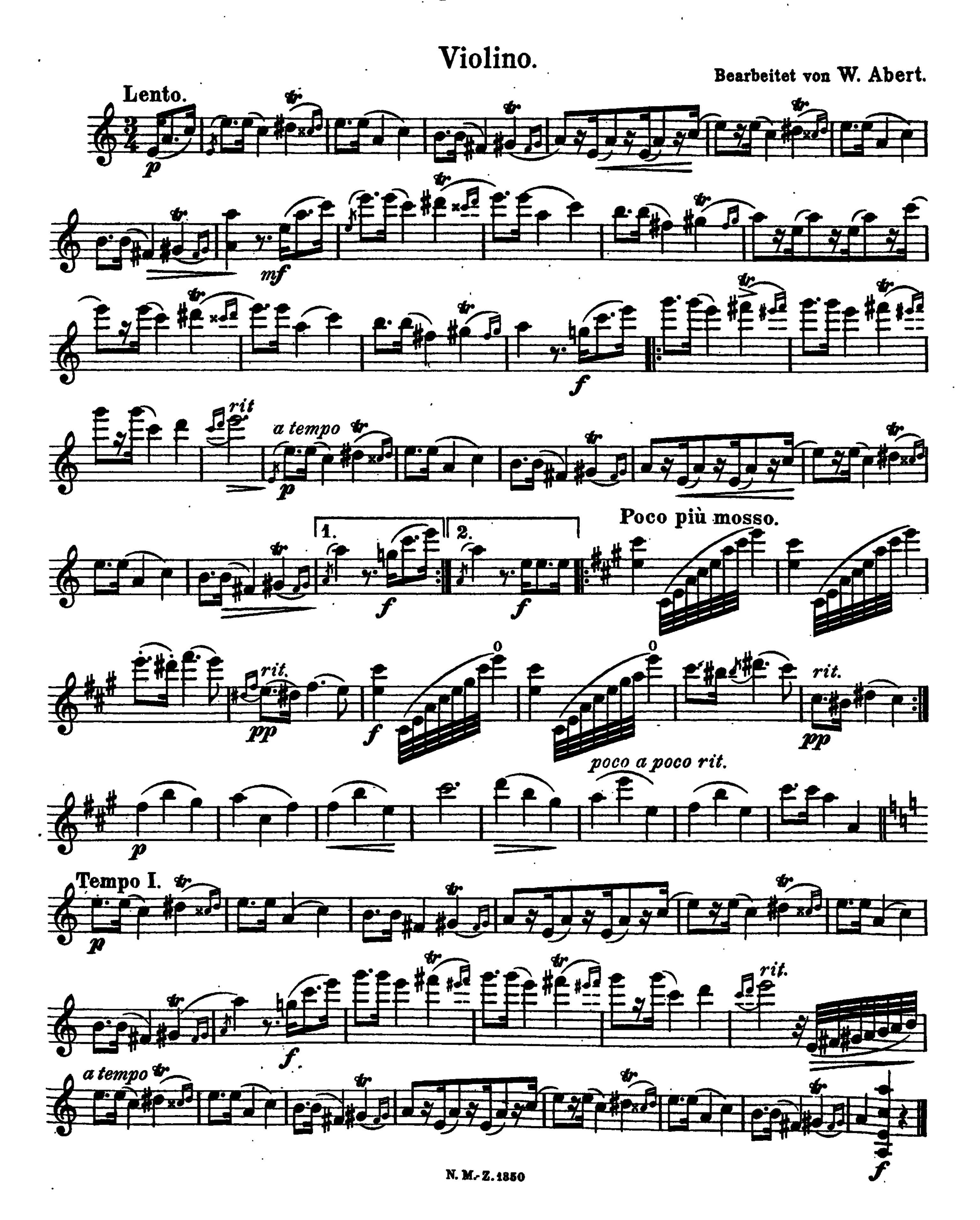
Carl Hirsch.




Wie anfangs.
Rafft' ich von der Wie - se Tau - send-schön, möcht' zu ei - nem schlanken blon-den
p
Jä - ger gehn:
a tempo
Bist du ein ver-kapp - ter Kö - nigs-sohn,
pp ritard.
p a tempo
Sehr langsam und nachdrücklich.
f
langsam, innig und hingebend.
lö - se mich und nimm da - für mein'n Kranz und Kron'. Al - les, was ich ha - be,
mf sehr langsam
f
mf
Wie anfangs, schalkhaft.
gäb's dir her— wenn ich ein verwunschnes Prin - zeßchen wär'!
rit.
p
pp
p
ritard.

XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MAZURKA von CHOPIN.
Op. 68, No. 2.





NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 21

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich, Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Hector Berlioz über „Gluck-Beethoven-Weber".

Von Dr. JULIUS KAPP (Berlin).

WAEHREND wir Hector Berlioz' literarische Werke bereits seit vielen Jahren in einer Gesamtausgabe sowohl in französischer wie deutscher Sprache besitzen, sind die kostbaren Schätze, die sich in der Unmenge kritischer Feuilletons des geistreichen Franzosen im „Journal des Débats", „Gazette musicale", „Neue Zeitschrift für Musik" u. a. vorfinden, noch ungehoben. Natürlich findet sich vieles darunter, was heute jegliches Interesse eingebüßt hat, zumal zahlreiche der von Berlioz kritisierten Werke uns noch nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sind oder Besprechungen gefunden haben, die Berlioz durch irgendwelche äußere Rücksichten abgezwungen waren, anderes wiederum ist aber auch jetzt noch von starker Bedeutung und darf mit Recht selbst heute allgemeine Beachtung fordern.

Aus der Fülle des vorliegenden Materials seien nachstehend drei kleine Aufsätze Berlioz' aus der „Gazette musicale" herausgegriffen, die dem Dreigestirn *Gluck* (Telemach), *Beethoven* (Eroica), *Weber* (Freischütz) gewidmet sind. Sie lauten in deutscher Uebertragung:

Gluck.

Gluck ist in der Tat von allen Komponisten der Vergangenheit derjenige, der am wenigsten die unablässigen Umwälzungen auf künstlerischem Gebiet zu scheuen braucht. Denn niemals hat er den Launen der Sänger, den Forderungen der Mode oder den eingewurzelten Uebelständen, die er, noch erschöpft von den schrecklichen Kämpfen an den Theatern Italiens, auch an unseren Bühnen vorfand, ein Opfer gebracht. Zweifellos hat sein Streit mit den Dilettanten in Mailand, Neapel und Parma, anstatt ihn zu schwächen, seine Kräfte verdoppelt und erweitert, denn trotz des in französischen Kunstzuständen herrschenden Fanatismus überwand er fast spielend die ihm entgegenstehenden Hindernisse und zwang sie unter seine Füße. Ein einzigesmal ließ ihn das ewige Geschrei der Wissenschaftler seine Ruhe verlieren und er beging die Unklugheit, darauf zu antworten; aber diese Zornesanwandlung war das einzige, was er sich vorzuwerfen hatte, und er ging danach wie zuvor schweigend geradeswegs auf sein Ziel los. Man weiß, was er zu erreichen strebte, und daß es ihm besser als jedem anderen gelang. Es ist jedoch gewiß, daß trotz all seines Genies, das ihm die Natur in reichem Maße verliehen, seine von dem Gewohnten abweichenden Werke die seiner mittelmäßigen Nebenbuhler nicht lange überlebt hätten und heute längst vergessen wären, wenn er mit weniger Ueberzeugung und Entschlossenheit vorgegangen wäre. Aber die Echtheit des Ausdrucks und die damit Hand in Hand gehende Vornehmheit und Größe der Form überdauert die Zeit; die Kostbarkeiten Glucks werden wie die Shakespeares von ewiger Jugend sein, denn, wie ein großer Dichter einmal sagte: „Das Herz kennt keine Runzeln". . . .

Der junge Christoph mußte während der ersten Jahre seines Aufenthalts in Italien viele peinliche Stunden erdulden. Welche Leiden und welchen Ekel muß er ausgestanden haben, als er, der von Natur mit solch tiefem Gefühl und echtem musikalischem Ausdrucksvermögen begabt war, sah, was aus dem lyrischen Drama in Händen der impotenten Eunuchen geworden war, die damals den Ton angaben.

Die Forderungen der Sänger und die willenlose Nachgiebigkeit der Meister hatten aus dem vornehmsten und schönsten Schaustück die langweiligste und lächerlichste Kinderei gemacht. So drückt sich Gluck selbst in seiner italienischen Vorrede zu „Alceste" aus. Ermutigt von seinem Lehrer, dem Pater Martini, wagte er tollkühn eine Umwälzung. Es handelte sich dabei um nichts Geringeres als die Entthronung der Primadonnen und Kastraten, um an deren Stelle die Kunst selbst, vertreten durch ihre Meister, wieder einsetzen zu können. Aber diese schier unüberwindliche Schwierigkeit war noch nicht einmal die einzige. Ehe man an die Sänger herangehen konnte, galt es zunächst die Machenschaften der Librettofabrikanten und die eigennützigen Motiven entspringenden Befürchtungen der Unternehmer zu überwinden; und dann kam für den Neuerer erst die letzte und gefährlichste Probe: ein italienisches Publikum richtig einzuschätzen. Dieses leicht entzündbare und kapriziöse Volk, das die Musik ebenso glühend liebt wie die Makkaroni, aber sich an dieser zu ergötzen wünscht, ohne mehr Empfindsamkeit oder geistige Anspannung aufwenden zu müssen, als zur Vertilgung jener erforderlich sind, mußte es sehr befremdend finden, daß ein Deutscher sich die Kühnheit nahm, seinen Musikanschauungen vor den Kopf zu stoßen, ihm ins Gesicht zu sagen, daß die künstlichen Verzierungen seiner Sänger erbärmlicher Unsinn sei, und schließlich mit wenig respektvollem Ton Schweigen, Aufmerksamkeit, Nachdenken und geistige Teilnahme zu fordern. Doch diese Zuversicht des Genies wurde nicht einmal so schlimm aufgenommen, wie man hätte befürchten müssen. Der Erfolg des *„Orpheus"*

war ungeheuer. Diese Rolle ist allerdings in der Tat eine der schönsten, die sich ein Sänger wünschen kann, und Gluck schrieb sie für einen Kastraten, dessen Name zwar nicht auf uns gekommen ist, der aber sicherlich zu seiner Zeit ein kleiner G o t t war. Man kann daher im Hinblick auf den Charakter und die Gewohnheiten des italienischen Publikums einen guten Teil des Erfolges diesem Umstand zuschreiben und annehmen, daß dank dem Kastraten die Partitur Glucks, dieses Herkules der Musik, einen Erfolg errang, o b g l e i c h und nicht w e i l sie bewundernswert war. Nicht etwa, daß der berühmte Kastrat den deutschen Maestro nicht oft genug gequält hätte, um eine Bravourarie, wie er sie in allen Opern brauchte, zu bekommen, aber Gluck blieb standhaft, gestärkt durch das lebhafte Interesse, das der Sänger der Rolle des „Orpheus", die seiner Eigenliebe schmeichelte, entgegenzubringen schien. Man erzählt sich sogar, er habe eines Tages, ermüdet von dessen Zudringlichkeit, dem Sänger geantwortet: „Halt, wenn ich denn unbedingt Euer Bedienter, Euer facchino sein muß, so will ich gern acht Tage an Eurer Tafel servieren, Euer Bett machen, Euer Zimmer ausfegen und Eure Stiefel wichsen, aber unter der einen Bedingung, daß ich nichts mehr von Eurer „*Bravura di castrato*" zu hören bekomme." Es ist bizarr, daß Gluck, nachdem er einen so schwer errungenen Sieg über einen italienischen Sänger davongetragen hatte, später an den Forderungen eines französischen Tenors scheitern sollte. Es steht indes zweifellos fest, daß es im „Orpheus" nirgends Arien mit Läufen gibt und daß die, die man in der französischen Partitur vorfindet, später in Paris für Legros gemacht wurde. Nourrit unterdrückte daher, als er die Rolle übernahm, mit Fug und Recht diese Nummer.

Die anderen Werke, die der deutsche Komponist in dem gleichen Reformbestreben für Rom, Neapel und Mailand schrieb, trafen auf weniger günstige Umstände, als die Erstaufführung des „Orpheus" und fanden daher auch bei weitem nicht die gleiche Aufnahme. Eines davon erlebte einen eklatanten Durchfall. Der Autor wurde nicht allein im Theater verhöhnt, sondern sogar in den Straßen der Stadt, wo man ihm unter dem Gelächter der Menge das Bild eines Truthahns überreichte, das die Unterschrift trug: Glu! glu! Glu! glu!, wobei man den Namen des großen Mannes durch das Krähen des blödsten Vogels parodierte. Ehrlich gestanden, es konnte kaum anders sein. Gall lehrt, daß schon der Organismus der Italiener es bedinge, daß sie u n m ö g l i c h an anderer Musik als ihrer eigenen Geschmack finden könnten, und wir selbst neigen stark zu der Ansicht dieses Schädelkenners, wenn wir daran denken, daß trotz der ungeheuren Fortschritte und zahllosen Wandlungen der Musik in ganz Europa, trotz der Anstrengungen seiner größten Genies Italien sich nach einigem Schwanken doch immer wieder mit Vorliebe dem Wertlosen, dem Kitsch in der Kunst zugewandt hat. Daher dieses sinnlose Vernarrtsein in Größen, die man am nächsten Tag verachtet; daher diese unglaublich dilettantischen Urteile über Werke, für die alle anderen zivilisierten Völker ehrfürchtige Bewunderung hegen. Um nur einiges über italienische Musiker zu erwähnen: in Rom hörte ich die „Semiramis" von Rossini als langweiligen alten Plunder abtun, und als ich in Toskana eines Tages mit drei gelehrten Florentinern über Musik plauderte und das Gespräch auf Cherubini kam, sagte der eine: „Ach, Cherubini hat ein schönes Stück geschrieben „Il Burbero di buon cuore", seither hat er nichts Passables mehr zustande gebracht; ich glaube, der arme Kerl tut gut daran, in Frankreich zu bleiben." — „Ja," fügte ich hinzu, „die Franzosen sind solche Barbaren. Für sie ist er gut genug!" Der wackere Bewunderer vermutete keineswegs, daß er eine Blasphemie ausgesprochen hatte, die in Frankreich und Deutschland jedem, der ernsten Sinn für Musik besitzt, die Haare zu Berge stehen läßt. Und ausgerechnet bei Leuten, die so wenig für eine ernste Betrachtung zu haben sind, bei diesem unachtsamen Volk, das ins Theater geht, um eine Arie zu hören und während des Restes des Stückes ganz laut zu schwatzen, Eis zu essen oder Ecarté zu spielen, mußte Gluck sein weittragendes System der dramatischen Komposition erproben! Er mußte, als er diese Aufgabe unternahm, von unerschütterlichem Glauben an sich selbst und beispielloser Ausdauer durchdrungen sein. Beide Eigenschaften besaß Gluck, daher blieb er dem, was er für das Richtige erkannt hatte, treu, obwohl er schließlich darauf verzichten mußte, dafür in Italien eine Pflegestätte finden zu können.

* * *

Beethovens „Eroica".

Der erste Teil erfüllte mich mit unaussprechlicher Bewunderung. Ein Gefühl tiefen, ja fast ehrfürchtigen Ernstes lastete während der Aufführung auf mir; ich habe niemals die Erhabenheit und Gewalt der Musik besser verstanden und stärker bewundert. Um so heftiger mußte ich daher, als ich nach dem Verklingen des letzten Akkords das Publikum der Conservatoire-Concerte, das für das gebildetste und empfänglichste von Paris git, von dem Adel, der ernsten Trauer, dem erhabenen Zorn, der Anmut und dem Stolz eines solchen Wunderwerkes so wenig betroffen sah, das Elend des Künstlers beklagen, der, entbrannt von solch einer Begeisterung sich selbst einem Elitepublikum nicht so weit verständlich machen konnte, um es zu der Höhe seiner Inspirationen emporzuheben. Das ist um so bedauerlicher, als dasselbe Publikum bei anderen Gelegenheiten mit ihm in Ekstase und Schmerz gerät und für einige seiner anderen Werke, die zwar ebenso wundervoll, aber keineswegs schöner als dieses sind, eine echte und sehr lebhafte Begeisterung hegt; so schätzt es nach Gebühr das a moll-Adagio der Siebenten, das Allegretto scherzando der Achten, das Finale der Fünften und das Scherzo der Neunten Symphonie; es schien auch sehr ergriffen von dem Trauermarsch der hier besprochenen herrlichen Symphonie. Aber was den ersten Teil dieses Werkes anbelangt, so hört es ihn, wie ich seit mehr als sechs Jahren beobachtete — man kann sich darüber keiner Täuschung hingeben — fast kaltblütig an, erblickt darin eine recht gut gemachte und kraftvolle Komposition, aber nichts weiter. Es ist kaum zu fassen! Man hat zwar gut reden: das ist immer und überall bei allen Meisterwerken so gewesen, die Beweggründe für Gemütswallungen sind verborgen und unerforschlich, das Gefühl für gewisse Schönheiten, das einzelne besitzen, fehlt der Masse unbedingt, es ist ja auch unmöglich, daß es anders sein kann usw. . . . Das alles ist aber kein Trost, lindert nicht die instinktive, unwillkürliche, wenn man will törichte Entrüstung, die sich Eines bemächtigt, wenn man ein Wunderwerk verkannt sieht und mit ansehen muß, wie das große Publikum eine übermenschliche Schöpfung zu Gesicht bekommt, ohne sie zu beachten, hört, ohne sie zu vernehmen, an sich vorüberziehen läßt, ohne auch nur den Kopf zu drehen, gerade als ob es sich um etwas Mittelmäßiges, Alltägliches handelte! Ach, es ist schrecklich, solches sich eingestehen zu müssen und auch noch mit so unerbittlicher Bestimmtheit. Was ich als „schön" empfinde, bestimmt für meine Person den Begriff der „Schönheit", dieser gilt aber vielleicht schon für meinen besten Freund nicht mehr; er, dessen Sympathien im allgemeinen die meinen sind, wird vielleicht von etwas ganz anderem ergriffen sein als ich; es ist möglich, daß ein Werk, das mich außer mir geraten läßt, mich in Fieber versetzt, mir Tränen entlockt, ihn kalt läßt oder gar ihm mißfällt, ihn langweilt. . . .

Die Mehrzahl der großen Dichter hat kein Empfinden für Musik oder liebt nur triviale oder unbedeutende Melodien; viele große Geister, die sie zu lieben glaubten, ahnten nicht einmal die Regungen, die sie erzeugen kann; für Napoleon z. B. war die Musik, wie feststeht, so gut wie nicht vorhanden. Das sind traurige Wahrheiten, aber sie sind so handgreiflich und in die Augen fallend, daß

nur der Starrsinn gewisser Richtungen sie verkennen kann. Ich sah einst eine Hündin, die vor Vergnügen heulte, wenn sie eine große Terz in Doppelgriffen auf der Violine hörte, sie warf Junge, auf die weder Terzen, Quinten, Sexten, Oktaven noch irgend ein Akkord oder eine Dissonanz jemals den geringsten Eindruck hervorriefen. Das Publikum, wie es auch zusammengewürfelt sein mag, ist in bezug auf große musikalische Eindrücke gerade wie diese Hündin und ihre Kleinen. Es besitzt gewisse Nerven, die bei ganz bestimmten Tönen vibrieren, aber da seine Zusammensetzung unabhängig von der Zahl, sehr ungleich und unendlich modifiziert ist, so wäre es nahezu Narrheit, in der Kunst auf die Wirkung gewisser Ausdrucksmittel mehr zu bauen als auf die anderer. Der Komponist kann daher nichts Besseres tun, als blind seinem eigenen Gefühl zu folgen, indem er sich von vornherein in alle Fügungen des Schicksals schickt. — Ich ging kürzlich nach einer Aufführung der Chorsymphonie mit drei oder vier Dilettanten aus dem Conservatoire-Concert. „Wie finden Sie dieses Werk?" fragte mich der eine. — „Ungeheuer, prächtig, erschütternd!" — „Das ist sonderbar, ich habe mich schändlich gelangweilt. Und Sie?" wandte er sich an einen Italiener. — „Ich, ich finde es unverständlich oder vielmehr unerträglich, es enthält keine Spur von Melodie." .. Uebrigens hier einige Preßstimmen: „Die Chorsymphonie von Beethoven ist der Gipfelpunkt der modernen Musik; die Kunst hat noch kein Werk hervorgebracht, das man an Stil, Größe des Planes und Feinheit der Details ihm an die Seite stellen könnte." Eine andere: „Die Chorsymphonie Beethovens ist eine Monstruosität." Eine dritte: „Dies Werk ist zwar durchaus nicht ideenlos, aber sie sind schlecht verwertet und bilden nur ein unzusammenhängendes und reizloses Ganze." Eine letzte schließlich: „Die letzte Symphonie Beethovens, die mit dem Schlußchor, enthält wunderbare Stellen, doch man merkt, daß dem Autor Ideen mangeln und daß er sich, da seine ermattete Erfindungsgabe ihn im Stich läßt, in häufig allerdings glücklichen Anstrengungen seine Inspiration künstlich zu ersetzen abmüht. Die wenigen Phrasen, die sich darin befinden, sind meisterlich behandelt und durchaus klar und logisch verarbeitet. Alles in allem, es ist ein sehr interessantes Werk, aber das Werk eines ermatteten Genies."

Wo liegt die Wahrheit, wo der Irrtum? Ueberall und nirgends. Jeder hat recht; was für den einen als schön gilt, ist es nicht für den anderen, einzig aus dem Grunde, weil der eine davon ergriffen wurde, der andere aber kalt geblieben ist, weil der erstere eine lebhafte Freude, der zweite große Langweile empfunden hat. Was ist da zu tun? Nichts — aber es ist furchtbar. Ich will lieber ein Narr sein und an absolute Schönheit glauben! —

Der „Freischütz".

In der Tat, nicht leicht läßt sich ein Werk älterer wie neuerer Schule finden, das durchaus so makellos, so interessant ist wie der „Freischütz", ein Werk, dessen Rhythmen schlagender, dessen Melodien in seinen mannigfaltigen Formen frischer und dessen Anordnung der Vokal- und Instrumentalmassen energischer ohne Ueberladung, lieblicher ohne Geziertheit wären. Der Ouvertüre mit dem ununterbrochenen Gesange ihrer Themen im Andante wie Allegro hat die Mitwelt die Krone zuerkannt, ohne daß jemand dagegen zu protestieren wagte, sie gilt als Muster. Auf eine einzige Stelle darin will ich besonders aufmerksam machen, schon deshalb, weil sie weniger auffällt und mir unvergleichlicher als alles übrige erschien. Es ist jene lange, wehklagende Melodie, die zu dem Tremolo des Orchesters erklingt und wie eine ferne, in den Tiefen des Waldes vom Winde verwehte Klage anmutet. Das greift ans Herz! Mir wenigstens dünkt dieser zarte Gesang, der gegen den Himmel einen schüchternen Vorwurf zu erheben scheint, indes drohend eine düstere Harmonie hindurchschauert, einer der neuesten, schönsten und poesiereichsten Gedanken, die der menschliche Geist in Tönen ausgesprochen. Hier wird uns schon ein Blick in den Charakter der Agathe erschlossen, der sich kurz darauf in voller Klarheit enthüllt; dazwischen gewahren wir Max im Augenblicke, wo er auf der Felsenhöhe die Wolfsschlucht erblickt.

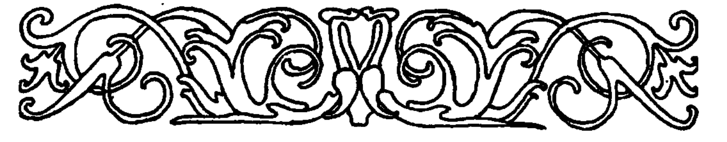
Es ließe sich ein dickes Buch über das an mannigfaltigen Schönheiten so reiche Werk schreiben. Wer bewundert nicht die spöttische Heiterkeit in den Couplets Kilians im Lachchor, den überraschenden Effekt der weiblichen Stimmen, die mit dem Zusammenklange der Sekunde zur Prime auftreten, und den stoßweisen Rhythmus des Männerchors, der das bizarre Lachkonzert vollständig macht? Wer hätte nicht die unausgesprochene Niedergeschlagenheit in der Arie des Max, nicht das rührende Wohlwollen, das sich in dem Chore der tröstenden Jäger ausspricht, nicht die übersprudelnde Freude der robusten Bauern, die komische Flachheit des Schützenkönigmarsches, wer hätte nicht das teuflische Hohngelächter Kaspars in seiner großen Arie: „Triumph etc." verstanden?! — Künstler und Kunstfreunde, alle hören mit Entzücken das liebliche Duett, in dem die so entgegengesetzten Charaktere der beiden Mädchen so meisterhaft gezeichnet sind.

Nein, nein! Es gibt keine schönere Arie als die der Agathe. Noch kein Meister, weder ein Deutscher, Italiener, noch ein Franzose hat je in ein und derselben Szene so widersprechende Empfindungen mit solcher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht wie Weber hier der Reihe nach ein frommes Gebet, Melancholie, Unruhe, Erwartung, den Schlummer der Natur, das beredte Schweigen der Nacht, die geheimnisvolle Harmonie des Sternenhimmels, unruhiges Harren, Hoffnung, Ungewißheit, Freude, Trunkenheit, seliges Entzücken der Liebe! Und welch eine Orchesterbegleitung zu all den erhabenen Melodien! Welch geniale Erfindung! Nein, es gibt nichts Aehnliches! Das ist göttliche Kunst, das ist heilige Poesie, das ist die Liebe selbst!

Der Tag, an dem Weber zum ersten Male diese Szene hörte, muß ihm, meine ich, alle die bleichen und trüben Tage seiner Zukunft warnend vor die Seele geführt haben. Er hätte an ihm sterben sollen. — Was soll noch das Leben nach solchen Freuden? — —

Auf einigen deutschen Theatern soll man, um es so natürlich als möglich darzustellen, in der Wolfsschlucht-Szene einen wahren Höllenspektakel machen, so daß man die Musik darüber gar nicht hört. Ich frage: „Warum statt des Idealen das Reale, ja noch mehr das Triviale im Kunstwerke?" — Wenn ich die Orchesterhörner bellen höre, erregt mir das natürliche Gebell der Theaterhunde Abscheu. Der Wasserfall dagegen verträgt sich mit der Musik; sein monotones, ununterbrochenes Rauschen vereinigt sich aufs wirksamste mit den langen, vom Komponisten so geistreich angewandten Orgelpunkten und dem Klange der verhängnisvollen Glocke, die Mitternacht verkündet. . . .

Das Finale zählt zu den großartigsten Erfindungen. Max liegt in Reue und Scham zu den Füßen des Fürsten; der erste Chor in c moll nach dem Falle Agathens und Kaspars hat ein schönes, tragisches Colorit und bereitet aufs glücklichste die Katastrophe vor. Das Wiedererwachen Agathens zum Leben, ihre rührende Zärtlichkeit, das Vivatrufen des Volkes, die Drohungen Ottokars, die Dazwischenkunft des Eremiten, seine salbungsreichen Worte, die Bitten der Bauern und Jäger um Gnade für Max, das Sextett, in dem Hoffnung und Glück aufdämmern, der Segen des alten Mönchs und zuletzt dieser Schlußchor, alles das reißt zur höchsten Bewunderung hin! Da ist keine Note ohne Bedeutung und je öfter wir das Finale hören, desto mehr bezaubert es uns.



Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Von Dr. HUGO DAFFNER (Dresden).

(Schluß.)

KLEINEREN Nürnberger Meistern im 17. Jahrhundert ist ein eigener Band der Denkmäler mit geistlichen Konzerten und Kirchenkantaten gewidmet. Dieser Band soll die Verbindung herstellen von Haßler und Staden zu Pachelbel, also ungefähr die Zeit von 1650—1700 behandeln. An erster Stelle steht *Paul Hainlein* (1626—1686), der die übliche Organistenlaufbahn seiner Vaterstadt durchmachte, um als wohlbestallter Sebaldus-Organist sein Dasein zu beschließen. *Georg Kaspar Wecker* (1632—1695) machte einen ähnlichen Lebensgang wie Hainlein durch und erklomm schließlich als dessen Nachfolger in der Sebalduskirche die höchste Sprosse dieser Stufenleiter. Folgt *Heinrich Schwemmer* (1621—1696), gleich Wecker ein Schüler Kindermanns. Obwohl Unterfranke von Geburt, finden wir ihn schon mit 23 Jahren in Nürnberg in Anstellung, erst als Musikdirektor der Frauenkirche, wo er nebenbei auch viel Schuldienst zu versehen hatte, der ihm nach dem mitgeteilten obrigkeitlichen Rüffel zu schließen, nicht immer viel Freude gemacht zu haben scheint. Schwemmer war auch der Lehrer Pachelbels. Die von Nürnberg nach auswärts verzogenen Meister wie *Johann Pachelbel, Johann Philipp Krieger* und *Johann Krieger* hat der Herausgeber noch mit hereinbezogen, um das Bild nach allen Seiten hin zu ergänzen. Der Band legt, wie erwähnt, nur geistliche Gesangsmusik vor, in der in erster Linie natürlich der Einfluß Italiens, besonders Venedigs, durch Vermittlung von Haßler, Prätorius und Schütz wirksam geworden ist. Trotz der Einfachheit der Harmonik lebt aber in diesen Werken eine Kraft des Ausdrucks, die auch heute noch in unverminderter Frische wirksam ist. Instrumentalmusik wird teils mehr, teils weniger beigezogen. Namentlich Schwemmer liebt es, großes instrumentales Gepränge seinen Werken umzuhängen. Georg Kaspar Wecker, der Lehrer Pachelbels, ist sozusagen der Liedmeister der protestantischen Kirchenmusik, und Pachelbel selber ist der seines Meisters würdige Schüler, da er die erhaltenen Anregungen willig und geschickt aufnimmt. Und wie von Pachelbel der Weg unmittelbar zu Joh. Seb. Bach führt, so von Johann Krieger zu Händel, was notengetreue Entlehnungen unwiderleglich bekunden.

Johann Pachelbel (1653—1706) erhält in zwei Bänden für sich allein ein eigenes, ihm gebührendes Denkmal. Es war zwar nicht nötig, dieses Denkmal von Grund aus neu zu errichten: die Musikforschung hatte gerade diesem hochbedeutsamen mitteldeutschen Musiker ihre Aufmerksamkeit schon frühe zugewandt und seine weithin gebietende Stellung wenigstens annähernd abgeschätzt; denn Pachelbel ist für Vokal- wie Instrumentalmusik in gleicher Weise wichtig geworden. Pachelbel, der Zeitgenosse Buxtehudes in Lübeck und Ferdinand Tobias Richters in Wien, hat den Unterricht der oben genannten Schwemmer und Wecker genossen und ist wohl der glänzendste Vertreter der sogen. Nürnberger Schule, als deren besonderes Merkzeichen man das seit den Klassikern hauptsächlich den Wienern zugesprochene Betonen der „cantablen Setzart" festhalten kann. Dieses Streben nach cantabler Setzart läßt sich bis auf Haßler lückenlos in der Nürnberger Schule zurückverfolgen, ist somit also doch ohne Einwirkung südlicher, d. h. italienischer Kunstübung wohl kaum denkbar. Als weitere Lehrer Pachelbels kommen noch Kaspar Prentz in Regensburg und Kerll in Wien in Betracht, welch letzteren er — obwohl Protestant — auf der Stefan-Orgel vertreten durfte. Neben den Kerll-Frobergerschen Vorbildern griff Pachelbel aber auch besonders auf den großen römischen Meister Frescobaldi zurück, ohne jedoch bei diesen vielfachen und verschiedenartigen Anregungen sein eigenes Ich zu verlieren. Was Pachelbel der italienisch-süddeutschen Kunst aber ohne allen Zweifel dankt, ist sein starkes musikalisches Formgefühl, das ihn auch vor größten Aufgaben nicht im Stiche ließ. Als Hoforganist in Eisenach vollbringt er dann seine musikentwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Tat: die Schaffung des sogen. Orgelchorals. Den dichterischen Inhalt des Textes in einer streng geschlossenen musikalischen Form wiederzugeben: darauf kam's an und diese wichtige Aufgabe hatte Pachelbel zu lösen. Pachelbel war aber eine geistig viel zu regsame Natur, um nicht auch aus seiner neuen Umgebung und deren musikalischen Ueberlieferung Stoff zu neuen Taten zu finden. Manches in seinen Variationen und Fugen hat er sicherlich den in Thüringen empfangenen Anregungen zu danken. Ueber Stuttgart kehrte dann Pachelbel nach dem Tode Weckers in seine Heimatsstadt als Sebaldusorganist zurück. Hier beschließt er sein tatenfrohes und als Tonsetzer, Lehrer und Organist segensreiches Wirken im März 1706. Während der erste Pachelbel-Band u. a. ausführlich auf die Geschichte der Magnifikatstücke eingeht, bringt der zweite Band aus der Feder Max Seifferts eine eingehende Darlegung über die verschiedenen Arten von Choralbearbeitungen, die durch die sich anschließenden Neudrucke dann aufs glücklichste illustriert wird.

Der Nachfolger Hans Leo Haßlers in der Augsburger Organistenstelle bei den Fuggers wurde *Christian Erbach* (1570—1635), von dem die Denkmäler bereits eine Anzahl Werke für Orgel und Klavier im Neudruck vorlegen. Die eigentliche Würdigung dieses bis jetzt noch ziemlich in Dunkel gehüllten Meisters verspricht der folgende seinem Schaffen gewidmete Band. Als willkommene Ergänzung zu den Nürnberger Bänden werden hier auch eine Reihe Orgelwerke Hans Leo und Jakob Haßlers vorgelegt.

Dem Kurfürstl. bayrischen Hofkapellmeister *Johann Kaspar Kerll* (1627—1693) ist der nächste, von Sandberger wiederum musterhaft gearbeitete Band gewidmet. Kerll, im sächsischen Vogtland, in Adorf geboren, kommt mit 28 Jahren nach Bayern. Glückliche äußere Umstände ermöglichten ihm Studien in Wien und besonders in Rom, wo er des Unterrichts Carissimis und Frescobaldis genoß. In München mußte Kerll, der den protestantischen Glauben seiner Eltern abgeschworen und Katholik geworden war, ganz abgesehen von seinem außerordentlichen Talent, darum eine besonders beliebte Persönlichkeit sein. Fesselnde Bilder von dem damaligen Münchner Hof- und Kunstleben zeigt uns Sandberger und läßt uns auch so manchen Blick hinter die Kulissen der damals die Welt bedeutenden Bretter tun. Selbst über das Kastratenwesen der damaligen Zeit erfahren wir manch interessante Aufschlüsse. Kerll fand hier ein Arbeitsgebiet vor, wie er es sich größer und umfassender nicht hätte denken können: als Dirigent und Verwaltungsbeamter, als Lehrer, als Virtuos und als Tonsetzer standen ihm weite Gebiete zu ungehinderter Betätigung offen. Dazu war ihm eine glänzende Hofkapelle zur Verfügung, in deren Diensten eine Menge begabtester Ausländer stand, darunter auch ein Lautenist Cäsare Galilei, ein Neffe des berühmten Astronomen. Man denkt unwillkürlich an König Ludwig II. und seine Tage, wenn man liest, in welch nobler Weise der damalige bayrische Kurfürst Ferdinand Maria seine Künstler beschenkte und wie ihnen ein Vorschuß nach dem andern gestrichen wird. Freilich gab's auch mancherlei Reibereien, denn Kerlls Persönlichkeit war der Typus der impulsiven Ich-Natur; und über einem neuen Werk Kerlls kam's bei den Proben zu argen Mißhelligkeiten namentlich mit den Welschen. Kerll zog den kürzeren und ging ab. 1673 finden wir ihn als Organist an der Stephanskirche in Wien, wo nun Pachelbel sein Schüler wird. Die Türkenbelagerung vertreibt ihn aus der Kaiserstadt und er geht wieder nach München zurück, wo er zwar veränderte Verhältnisse, doch in Kurfürst Max Emanuel immerhin einen sehr wohlgeneigten Fürsten fand, der ihn nicht im Stich ließ. 1691 wird er Musikdirektor an der Frauenkirche und in Franz Xaver Murschhauser findet er einen Schüler von nicht alltäglicher Veranlagung.

Bald darauf, am 13. Februar 1693, starb Kerll. Wenn man erfährt, wie Kerlls Tochter, von einem gekrönten Haupt aus der Taufe gehoben, 35 Jahre später als armselige „Tagwerkerin" ihr Dasein beschließt, so tut sich vor dem Leser hier eine wahrhafte Tragödie auf. — Kerll ist einer der ersten deutschen Opernkomponisten. Leider sind alle einschlägigen Werke von ihm verloren. Weiterhin trat er besonders als Tonsetzer geistlicher Musik auf, vor allem der „Kleinen geistlichen Konzerte", in denen Monodie und Polyphonie glücklich vermischt sind. Und das Streben nach „kantabler Setzart" trägt hier bereits schöne Früchte. Nicht ohne Recht wird die feurige Leidenschaft, die in Kerlls Kunst und Persönlichkeit so hell aufloderte, mit dem Wesen Berlioz' verglichen. Ganz Hervorragendes leistet unser Münchner Meister auch in der Messenkomposition, der später noch eine eigene Abteilung gewidmet werden wird. Der vorliegende Band bringt vor allem eine Auswahl von Kerlls reichem instrumentalen Schaffen: Orgel- und Klaviermusik, sowie das Streichtrio pflegte er vor allem. In dieser Form mit Kontinuo ist Kerll für die Entwicklung der modernen Sonate bedeutsam geworden. Kerll, im Grunde eine mehr konservativ als fortschrittlich gesinnte Natur, muß zwar ein jäher, aufbrausender Hitzkopf gewesen sein, aber vielleicht gerade darum ein Künstler von Schrot und Korn, von waschechtester Färbung. Es ist geradezu eine Wohltat heutzutage, wo man so oft ernstes, fortschrittliches Streben, sei es in Malerei oder Literatur, in Plastik oder Musik, mit Sprüchen von der ästhetischen Schönheit abtun möchte, von einem großen Meister vergangener Zeiten das Wort zu lesen, daß die Fragestellung vor einem Kunstwerk nicht auf schön oder häßlich, sondern auf gut oder schlecht zu lauten habe.

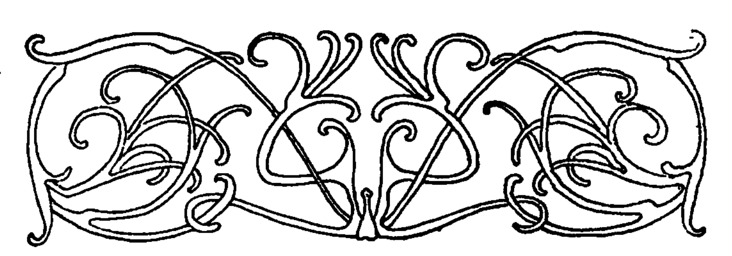
Ebenfalls nach München führt uns *Evaristo Felice dall'Abaco* (1675—1742), dieser hochbegabte Veronese, der den größten Teil seines Lebens ganz im Dienste des bayrischen Kurfürsten zubrachte. Vitali mag wohl der Magnet gewesen sein, der den jungen Veronesen zu weiteren Musikstudien nach Modena gezogen hat. Einige Jahre später finden wir dall'Abaco auf den Wegen, die Torelli und Toschi schon vor ihm gegangen sind, auf dem Wege über die Alpen nach Bayern. Leicht möglich, daß die Freigebigkeit des Kurfürsten gegen Künstler damals auch schon in Italien bekannt war. Mit 24 Jahren tritt der Veronese in die bayrischen Dienste, in dem Männer wie Kerll, Bernabei, Steffani eine wertvolle Ueberlieferung geschaffen hatten. Doch es kam anders, als man dachte. Die Kriegsjahre brachten viel Wechsel und Unglück und dall'Abaco hatte seinem Fürsten nach Belgien usw. zu folgen. Erst am 11. April 1715 findet der feierliche Einzug in München statt, wo natürlich die treffliche Künstlerschar von ehedem schwer zu leiden gehabt hatte. Doch auch Max Emanuel war ein Fürst vom Schlage Ludwigs II. und mit seiner Rückkehr zog wieder prächtiges Hof- und reiches Kunstleben in die Münchner Residenz ein. Kein Opfer wurde gescheut, die ersten Künstler aus aller Herren Länder zu vereinigen und zu halten. Dall'Abaco erhielt als Konzertmeister die ihm gebührende führende Stellung. Ueber das ganze Hof- und Kunstleben jener Tage sind wir durch die Tagebücher des Grafen Preysing eingehend unterrichtet. Mag die politische Geschichte auch das Fehlen des sparsamen Sinnes bei Max Emanuel beklagen — die Kunstgeschichte wird seiner stets in besonderer Verehrung gedenken: es soll der König mit dem Sänger gehen. Doch auch als auf Max Emanuel 1726 sein Sohn Karl Albert in der Regierung folgte, hatten es die Künstler nicht schlecht. Dagegen bewegte sich das musikalische Leben selber am Hofe nach abwärts. Der welsche Tand kam immer mehr in Kurs und der Sinn für ernste Musik schwand zusehends. Was heute Leo Fall oder Georg Jarno heißt, hieß damals Ferrandini. Zu Beginn des spanischen Erbfolgekrieges kam dall'Abaco nach Bayern, zu Beginn des österreichischen starb er, am 12. Juli 1742, von dem kommenden Geschlecht schon ziemlich beiseite geschoben. — Dall'Abacos Schaffen beschränkt sich ausschließlich auf Instrumentalmusik. Hier war es ihm vergönnt, nicht nur formalentwicklungsgeschichtlich Bedeutsames zu schaffen, sondern auch Werke zu prägen, deren Wert Jahrhunderte überdauern sollte. In Kammer- und Kirchensonaten sowie concerti grossi zerfallen dall'Abacos hinterlassene Werke, in denen sich das allmähliche Werden unserer heutigen Sonatenform bis ins letzte verfolgen läßt. Sandberger legt die Fäden dieses wirren Gewebes, die bald dahin, bald dorthin, bald in die Volks- bald in die Kunstmusik weisen, mit bewundernswerter Sicherheit auseinander und bestimmt den Herkunftsort jedes einzelnen Fadens. Ebenso gelingt es ihm, die Wiege des Instrumentalkonzertes in Ansbach bei Torelli zu entdecken. Mit diesen mühsam gefundenen Forschungsergebnissen ist natürlich die ganze Instrumentalmusikgeschichtsschreibung in ein neues, richtunggebietendes Fahrwasser gebracht worden. Für die innere Tüchtigkeit des Schaffens dall'Abacos sind vielleicht auch die immer stärker wirksam gewordenen französischen Einflüsse am bayrischen Hof mit maßgebend geworden. Aeußerlich ist dall'Abaco, wie sich aus Vorzeichen usw. ergibt, noch nicht ganz frei von den Kirchentonarten, aber in Sachen der Schlüssel, des Generalbasses hält dall'Abaco durchaus Schritt mit seiner Zeit. Wie glücklich der Griff nach dall'Abacos Werken war, beweist nichts deutlicher, als die Notwendigkeit, diesem ersten Band Kammermusik noch einen nicht vorgesehenen zweiten folgen zu lassen, um den Forderungen des Tages gerecht werden zu können und diese bedeutsame, gediegene Persönlichkeit unserer Zeit zurückzugewinnen.

In die Zeit des Kurfürsten Karl Theodor führen uns die nächsten Denkmäler, und zwar nach Mannheim, in die Glanzzeit der pfalzbayrischen Hofhaltung und vor allem der Hofmusik. Hier wirkten Künstler, die nicht nur zu ihren Lebzeiten berühmte Männer waren, die auch Jahrhunderte nach ihrem Tode auf denselben Lorbeer der geschichtlichen Berühmtheit Anspruch machen dürfen. Riemann legt die Gründe auseinander, warum diese denkwürdigen Künstler bislang so über Gebühr vernachlässigt wurden. Mannheim ist für das Werden der modernen Instrumentalmusik, namentlich der Symphonie, einer der bedeutsamsten Orte. Für die endgültige Kristallisierung der Sonatenform, die Erweiterung der technischen Möglichkeiten, die Selbständigmachung der einzelnen Instrumente sind die Mannheimer Symphoniker, oder wie man sie kurzweg nennt, die *Mannheimer*, von einschneidender Bedeutung geworden; ebenso aber auch für die Einziehung des basso continuo. Die Vortrefflichkeit des Orchesters war geradezu weltberühmt. An der Spitze der Tonsetzer steht der erste Konzertmeister des Orchesters: *Johann Stamitz* (1717—1757) Aus Deutschbrod in Böhmen gebürtig, bildete er sich, soweit sich bis jetzt übersehen läßt, hauptsächlich autodidaktisch und hinterließ eine Menge Orchester- und Kammermusik. Ihm zunächst ist *Franz Xaver Richter* (1709—1789) aus Hollischau in Mähren, der kurfürstliche Kammermusiker und Kammerkomponist. Gegen 1765 übersiedelte er nach Straßburg und schrieb bis an sein Lebensende eine große Zahl instrumentaler und kirchlicher vokaler Werke; ja, selbst eine gründliche Anweisung zur Harmonielehre ist von ihm erhalten. Als dritter Mannheimer ist *Anton Filtz* (1725—1760) zu nennen, von dessen Leben allerdings nur bekannt ist, daß er in der Hofkapelle als Cellist angestellt war. Diesen führenden Persönlichkeiten unter den Mannheimern sind dann weiterhin als zweites Geschlecht zuzugesellen *Franz Beck* (1730—1805), *Ernst Eichner* (1740—1777), *Thomas Alexander Erskine* Lord Pittenween (1732—1781), *Ignaz Holzbauer* (1711—1783), *Georg Zarth* (1708—1778?), *Christian Cannabich* (1731 bis 1798), *Josef Toeschi* (1724?—1788), *Karl Stamitz* (1746? bis 1801), *Anton Stamitz* (1753—1820?), *Wilhelm Cramer* (1745—1799) und *Ignaz Fränzl* (1736—1811).

Unser Weg führt zurück nach Augsburg. Schon Kroyer führt uns zu Zeiten Gregor Aichingers auf die Spur

eines Johann Mozart, die in die heilige Kreuzkirche nach Augsburg weist, in dieselbe Kirche, an dieselbe Orgel, vor der einst Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart gesessen sind. Und der Schluß ist wohl nicht unzutreffend, daß die Mozarts von Haus aus eine urschwäbische Familie sind. Denn auch *Leopold Mozart* (1719—1787), mit dem unser Rundgang zu Ende kommt, bezeichnet sich eigens als Augsburger. „Den 14. Wintermonat 1719 ist er gebohren", schreibt er selber. Leopold Mozart studierte ursprünglich Jurisprudenz auf der Salzburger Universität, sattelte aber bald ganz zur Musik über. In sichere Verhältnisse kam er erst gegen 1740, wo er im Präsidenten des Domkapitels einen selbstlosen Förderer fand. Man denkt an R. Wagner, der die Tannhäuser-Partitur seinerzeit auch eigenhändig lithographieren mußte, wenn man von Mozarts Vater liest, wie er die Notenplatten seines ersten Werkes selber sticht. Bald nachher erhält Mozart eine Stellung als Kammerdiener (!) und Musiker, weiß sich aber dabei mit dem ihn stets auszeichnenden diplomatischen Geschick seine früheren Freunde und geistlichen Gönner warm zu halten. Es dauerte nicht lange, bis ihm als Violinist und Hofkomponist eine würdigere Stellung winkt. Freilich nahmen die Stellungen am Hof, in der Kirche, in der Schule fast Mozarts ganze Zeit in Anspruch und es gehörte viel Willenskraft dazu, noch Zeit zum Komponieren herauszuschlagen und eine so große Anzahl zum Teil sehr umfangreicher Werke zu vollenden. Leopold Mozarts Schaffen umfaßt nahezu alle Gebiete: Klaviermusik, Duos, Trios, Symphonien, Konzerte, eine erkleckliche Anzahl großer kirchlicher Gesangswerke teilt Max Seiffert als erhalten mit. Und was für ein Charakter muß dieser Leopold Mozart gewesen sein! Er, der mit Leib und Seele an seinem Komponieren hängt, zuckt mit keiner Wimper, die Feder endgültig aus der Hand zu legen, als er das Genie seines Sohnes, „das Wunder der Natur" gewahr wird. Zu einem solchen Entschluß gehört schon eine seltene Kraft und Größe der inneren Persönlichkeit. Freilich, ein außerordentlicher Wert ist den Werken Leopold Mozarts nicht zuzusprechen; in einer gewissen frischwangigen Volkstümlichkeit gibt er z. B. in seinen Symphonien, die etwa denen des jungen Haydn entsprechen, sein Bestes, und über eine leichte, frohe Grundstimmung erhebt er sich eigentlich nicht. Eine große Rolle spielt in einigen Werken eine oft geradezu derbrealistische Tonmalerei. —

Wahrlich, eine stattliche Summe angestrengter Forscherarbeit und neuer Ergebnisse, die in diesen im kurzen Zeitraum von zehn Jahren erschienenen Bänden niedergelegt sind! Es mag den Leiter und die Mitarbeiter mit gerechter Freude und Genugtuung erfüllen, wenn sie diese stattliche Reihe tiefschürfender Lebensbeschreibungen, kritischer Würdigungen und sorgsamer Neuausgaben überblicken. Ueber eine beträchtliche Spanne Zeit ist hier der Bogen gespannt: von Senfl, dem Zeitgenossen Luthers, also vom Beginn der Reformation bis zur französischen Revolution, bis zu Leopold Mozart! Es sind nicht nur dauernde Denkmäler, die hier von berufenster Hand Großen und Größten vergangener Zeiten errichtet sind: diese Bände selber sind Denkmäler selbstloser Forscherarbeit, deutschen Gelehrtenfleißes, wahrhafter Kunstbegeisterung. Bände wie die Senfl oder Aichinger, wie die Haßler, Kerll oder dall'Abaco gewidmeten sind für alle Zeiten klassische Beispiele erschöpfender geschichtlicher Forschung, ragende Denkmale innigster Vereinigung künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit!
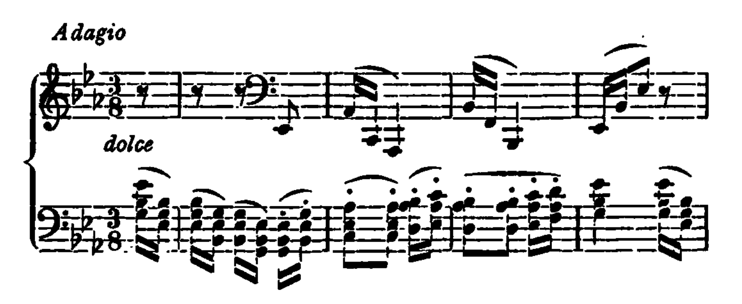


Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.

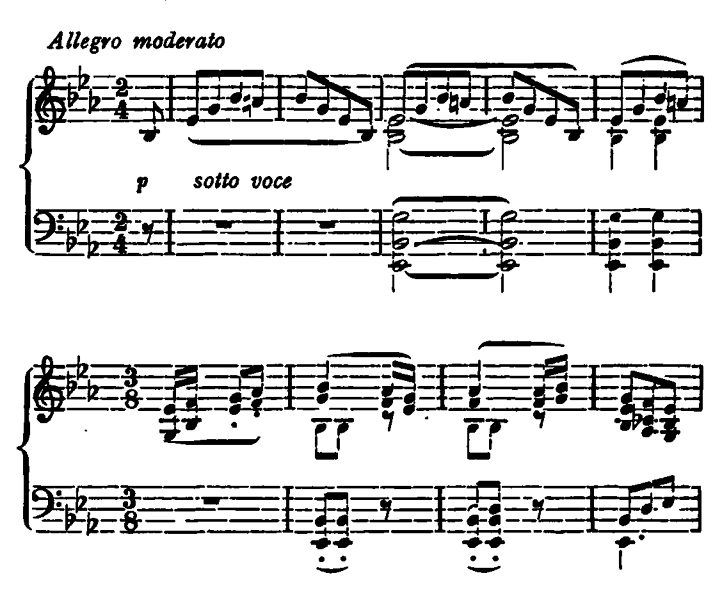
(Fortsetzung.)

No. 5 enthält einen Mittelsatz in Es dur. Ich höre bei der Stelle Jagdhörner, welche die düstere Stimmung des ersten Teiles vertreiben.
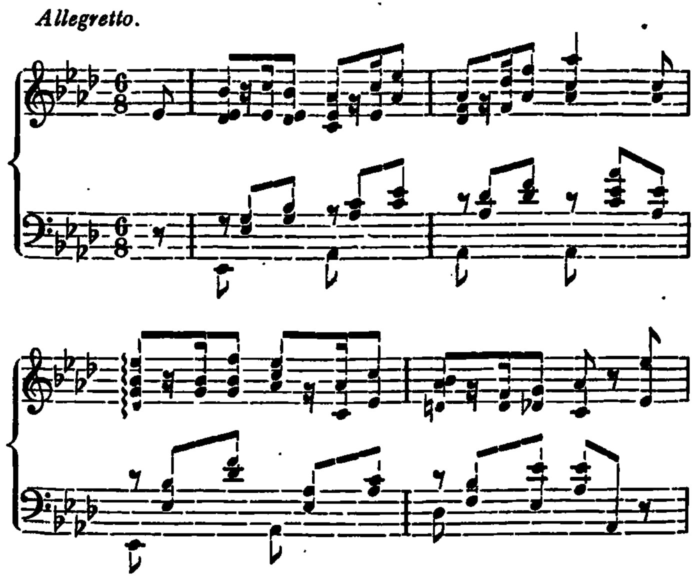


Ich finde, daß No. 5 fast das bedeutendste Werk der „Fleurs mélodiques" ist. Bald rauscht es, bald murmelt eine Quelle, bald klagen milde Zephire durch die Tannen, bald braust der Sturm daher. Die technischen Mittel sind bei diesem Werke hochinteressant.

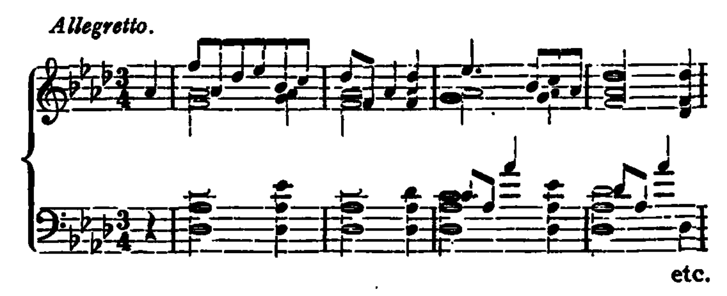
Die aus heiteren Weisen bestehende No. 6 zeigt uns ein sonniges Bild; älplerische Tanzthemen bilden die Grundlage der Komposition.
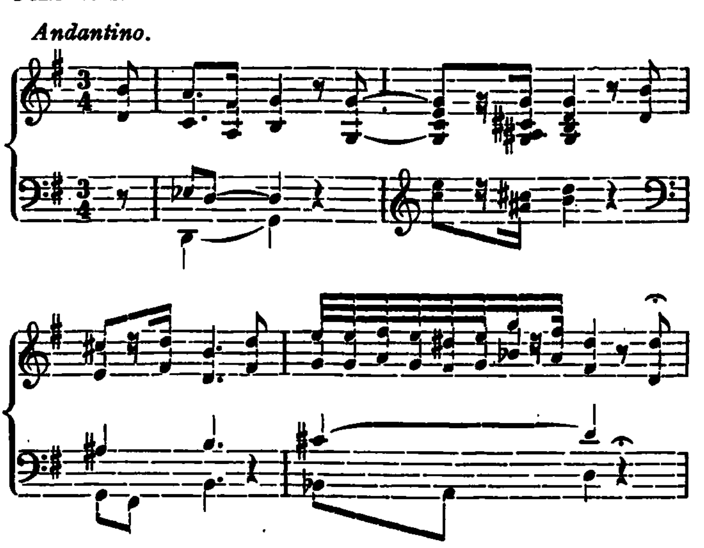


No. 7 ist rein frohen Charakters. Verschiedene Tanzweisen folgen einander.
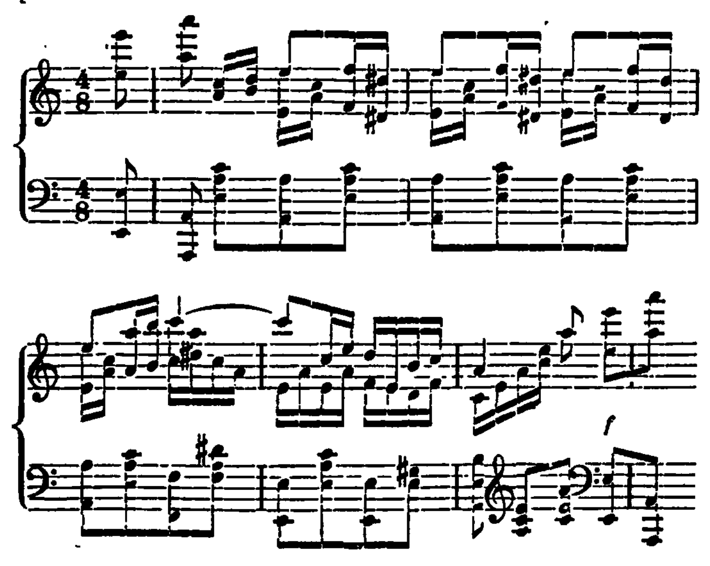


Denselben heiteren Charakter hat No. 8.



No. 9 verzeichnet einige elegische Stellen, die in Mitte der frohen Tanzweisen doppelt wehmütig klingen. Schon der Anfang, obgleich in G dur, hat etwas Trauriges, in sich Gekehrtes.



Ein „schneidiges“ Tanzmotiv in a moll bildet den Mittelpunkt des leise verschwebenden Tonstückes.
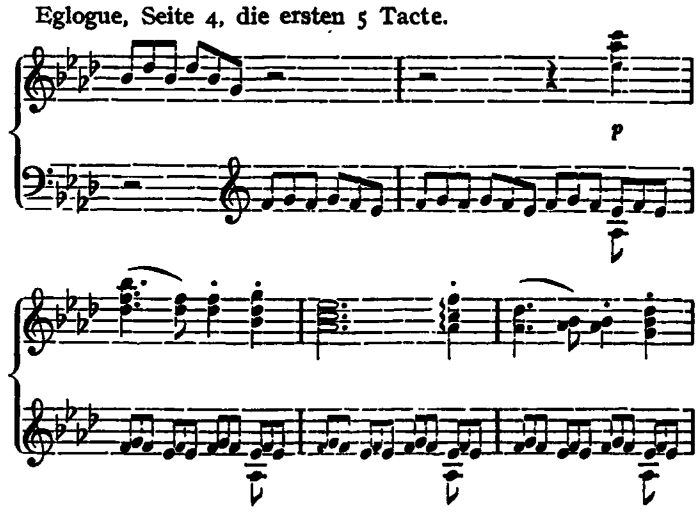


An Stelle der sieben ausgelassenen Nummern der „Fleurs mélodiques“ nahm Liszt eine neue Komposition in den ersten Band der „Années de pelerinage“ auf, die „Eglogue“. Die Eglogue entstammt auch den Eindrücken, die „Ritter Herolds Pilgerfahrt“ von Byron auf den Meister machten. Liszt setzte folgende Verse Byrons dem Werke vor:

„The morn is up again, the dewy morn
With breath all incense, and with check allbloom
Laughing the cloud away with playful scorn,
And living as if earth contain'd no tomb!“

Die Eglogue, ein Hirtengedicht, ist der musikalische Reflex eines sonnigen Gefildes, das im tiefen Frieden, der nur ab und zu durch die Schalmei der Hirten unterbrochen wird, liegt. Natürlich steht die Eglogue, als viel späteres Werk, hoch über den „Fleurs mélodiques“ durch ihre wunderbare Naturstimmung, die wir aber erst dann voll würdigen können, wenn wir die „Fleurs mélodiques des Alpes“ ganz in uns aufgenommen haben.

Es murmelt die Quelle, an welcher der Hirte mit seiner Schalmei frohe Weisen bläst.

Eglogue, Seite 4, die ersten 5 Tacte.



Wie ein Dankgebet zu Gott schließt dieses einzige Juwel der Naturstimmung, das uns in die sonnigen Tage der Griechen zurückversetzt und uns im Geiste das blütengeschmückte Tempetal vorzaubert, wo eine Eglogue Pindars oder Hesiods erklingt.

Nachdem wir nun die „Fleurs mélodiques des Alpes“ überblickt haben, bedauern wir tief, daß dieses Werk im Musikalienhandel nicht mehr zu haben ist. In diesem Werke spiegelt sich so recht der Eindruck wider, den die Alpenwelt auf Liszt machte. Ganz abgesehen davon, daß Schweizer Volksmelodien, Alphornmotive, Tanzmotive usw. in diesem Werke aufbewahrt sind und ein Stück Kulturgeschichte des Schweizer Landes enthalten, sind diese Stücke deshalb so anziehend, weil Liszt seine Natureindrücke so wunderbar verarbeitet und in seine Anschauungsweise, in sein Denken und Fühlen hinübergeleitet hat. Wie schon erwähnt, sind diese Bilder nicht alle sonnig. Mitten in das fröhliche Klingen des Alphorns, der Schalmeien, des Dudelsackes, der Jodler und Juchzer der Sennen, mitten in die friedlichen Klänge der Kuh- und Ziegenglocken ertönt eine tiefe Klage, die doppelt schmerzlich in dieser sonnigen Umgebung wirkt.

Man könnte auch über das Werk schreiben „Manfred“. Ich möchte als Motto über die „Fleurs mélodiques“ folgende wunderbare Verse aus Byrons „Manfred“ setzen:

„Horch! die Weise, —
Kunstlos erklingt der Ton der Bergschalmei —
Denn hier entschwand noch nicht die goldne Zeit
Als Hirtenmärchen — in die freie Luft,
Der muntern Herden Glockenklang vereint.
Gern tränke meine Seele diesen Hall!
Wär' ich der Geist solch eines holden Tons,
Lebendige Stimme, Harmonienlaut,
Rein körperlose Lust, entstehend — sterbend
Mit dem beglückten Hauch, der mich erzeugt.“

(Fortsetzung folgt.)

Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel.

Von ADOLF PRÜMERS.

(Schluß.)

In einem weiteren Briefe vom 25. Januar 1846 mit der Anrede „Mein theurer Freund!“ teilt Kreutzer mit, daß er die kopierte Partitur „Des Sängers Fluch“ soeben zur Post gebracht hat. Das Werk könne auch als Kantate im Konzertsaal gegeben werden. „Doch müsste dann der Schwur, den jetzt der Alte allein ausspricht, vom ganzen Chor und meist unisono gesungen werden, wodurch die Deutung der Worte noch mehr heraustretten würde.“ Eine Neuigkeit ist, daß „unsere l. Marie am verflossenen Donnerstag, den 22ten dieses, auf Einladung des Herrn Intendanten auf dem Kgl. Hoftheater in Berlin die Gabrielle im Nachtlager mit viel Beyfall sang und ich selbst dirigierte. Der König und der ganze Hof wohnten der Vorstellung bei und besonders der König applaudierte sehr viel! Es hat uns allen unendliches Vergnügen gemacht; die Marie wird im März, wenn die schwedische Nachtigall fort seyn wird, noch öfter singen.“ Im Mai soll Marie in Dresden und Prag gastieren und der Vater hofft auf ein festes Engagement, umsomehr, da ihre Stimme, die auf dem großen Berliner Hoftheater so beifällig aufgenommen wurde, schon für jedes andere Theater ausreichen werde. „Ich arbeite schon recht fleissig an der neuen Oper „Die Hoch-

länderin auf dem Kaukasus" und habe schon die meisten Melodien und Motive erfunden; es wird damit rasch gehen, dass ich dann recht bald nach etwas Neuem greifen kann.

Die zwei berühmten und allgemein beliebten Opern Stradella und Haimonskinder habe ich nun mehrmalen, teils hier, teils in Berlin gehört, allein ich für meine Person bin von der Composition nicht sehr erbaut; finde alles erstaunlich flach und nichtssagend, vieles trivial; am Ende lauter Tanzmotive. Das Buch des Stradella ist auch sehr mangelhaft. Die Ausstattung tut immer das Meiste, Maskerade und ein paar Räuber. Das Buch der Haimonskinder gefällt mir besser, nur ist es oft sehr gedehnt, besonders wenn es langweilig gespielt wird; freilich ist die Idee neu, dass 4 Ritter auf e i n e m Pferde geritten kommen, das ist noch nicht früher dagewesen!"

Der nächste Brief ist vom Empfänger mit der Notiz 12. F e b r u a r 46 versehen; der Poststempel aber lautet auf den 12. M ä r z 46, was auch Kreutzers Klage über die fast zweimonatige Stagnation der Korrespondenz bestätigt. Kreutzer hat den Klavierauszug der Hochländerin schon ins Reine geschrieben und die Partitur kann bis zum Juni fertig sein. Große, zum Teil unberechtigte Hoffnungen setzt der Vater wieder auf seine Marie, welche „im Juny ihr Engagement für jugendliche Sing- und Coleratur- und höhere Soubretten-Rollen in Gratz in Steyermark antretten" wird. „Sie wird auf unserer Durchreise vielleicht auch in Wien singen, wenn günstige Constellationen sind. Nächstens singt sie hier [Frankfurt a. O.] noch die Zerline in der „Syrene" m i t a l l d e n N ü a n c e n, w i e i c h s i e m i r v o n D l l. L a v o i s g e m e r k t h a b e. Nun gehen wir also wieder nach Oesterreich zurück und werden wohl vor 2 oder 3 Jahren nicht wieder an den Rhein kommen; d i e M a r i e n i c h t a n d e r s, a l s — a l s e i n e b e d e u t e n d e S ä n g e r i n. Sie, lieber Freund, werden wir wohl während dieser Zeit einmal in Wien oder selbst in Gratz, wo es so himmlisch schön ist, wiedersehen. Indessen vergessen Sie uns nicht. Der Aufenthalt hier war uns recht angenehm und unserer Marie von großem Nutzen; ich hoffe, sie hat nun das schwierigste überstanden und sie geht m i t s c h n e l l e n S c h r i t t e n e i n e r h o h e n K ü n s t l e r s t u f e e n t g e g e n." Kreutzers Hoffnungen waren leider nur zu trügerisch: drei Jahre später, als er schon in kühler Erde ruhte, mußte Marie wegen eines Lungenleidens die Karriere aufgeben.

Unterm 21. März 1846 rät Kreutzer seinem Freunde Pasqué, das in Sicht stehende Engagement nach Wien anzunehmen: „Machen Sie Ihre Sachen gut, vernünftig, behutsam. Ihre kleinen Zusätze und Abänderungen zu „Des Sängers Fluch" und die ersten 3 Scenen des Klein-Roland habe ich erhalten und bin ganz damit einverstanden; die ersteren habe ich diesen Morgen schon komponiert und werde Ihnen solche schon binnen 8 Tagen zuschicken. Sie haben ganz recht, dass es mit einem glänzenden Chor beginnen muss; auch das langsame und musikalische Sterben des Jungen wird sich so weit besser machen. Wegen den Tänzen wünschte ich, dass Sie sich mit Ihrem Balletmeister besprechen möchten, um zu hören, welche Gattung Tänze und wie viele füglich getanzt werden können, ob zum Beginn des Tanzes das schon in der Partitur stehende Tempo di Menuetto oder Polacca als Entré bleiben könnte und darauf wohl ein Pas de Deux? Und was sonst? Mit den ersten Scenen des Klein-Roland bin ich sehr zufrieden; schicken Sie mir nur recht bald das folgende, denn ich bin jetzt so recht im Zuge der Composition. Unter Anderem mag ich der guten Madame M. herzlich das Glück gönnen, Mutter zu werden, allein es kommt m i r doch in etwas unerwünscht, weil es die Aufführung des Sängers Fluch so weit hinausschiebt und wer weiss, ob Sie es dann noch in Darmstadt mit ihr je singen werden? In diesem Falle sollten Sie die Rolle doch einer anderen Sängerin geben, obwohl es Niemandem so gut konvenieren wird!" Der in Darmstadt frankierte Brief von Pasqué trug dem Komponisten eine Buße von acht Groschen ein; der Brief ging irrtümlich nach Frankfurt a m M a i n, „was das blaue Postzeichen beweist. Der Fehler geschah also auf dem grossherzoglichen Postambt in Darmstadt. Haben Sie also die Güte, beyliegende Adresse auf dem Postambte vorzuzeigen und sich Erläuterung und womöglich Ihr ausgelegtes Porto zurückgeben zu lassen, da man doch nicht verpflichtet ist, einen Brief 2mal zu bezahlen."

Dieser Brief kreuzt sich mit einer Anfrage Pasqués, ob Kreutzer geneigt wäre, im Juni und Juli mit einer guten Operngesellschaft nach Belgien auf Tournee zu gehen. Kreutzer antwortet unterm 23. März, daß er bereit ist, die Tournee, die, wie er richtig vermutet, hauptsächlich aus dem Darmstädter Opernpersonal besteht, mitzumachen. Er bittet aber, die Gage — 600 Francs monatlich und 5 Francs tägliche Diäten — „wenigstens auf 1000 Franken" zu erhöhen. „Dann lässt sich doch davon auch etwas auf die Seite legen und man trägt ein Angedenken von Belgien nach Deutschland zurück. Vielleicht könnte mir auch noch durch eine Benefizvorstellung oder Conzert ein Bene zufliessen." Er mahnt noch zur Vorsicht, daß „die Kontrakte alle gut und offiziell versichert sind, dass wir kein Risiko haben!"

Der nächste Brief ist aus Rochlitz, „am grün Donnerstag 1846.

Mein lieber Freund!

Vorgestern sind wir gesund und wohl hier bei unserer l. Cäcilie angekommen, nachdem wir uns auf der Reise hieher 2 Tage in Berlin und 2 Tage in Leipzig aufgehalten haben. In Berlin hatten wir das Glück, die Frl. Lind als Amina bey ihrem letzten Auftritt vor ihrer Abreise nach Wien zu hören; in dieser Rolle namentlich halte ich sie für ganz vollkommen und unerreichbar. Nun, die Wiener werden sie auch zu schätzen wissen; dessen bin ich überzeugt."

Die belgische Reise kommt nicht zur Ausführung; stattdessen soll eine Tournee nach Paris unternommen werden und Kreutzer ist plötzlich ganz Feuer und Flamme für diese Idee, obwohl er seine frühere Pariser Epoche als „verhängnisvoll und ewig unangenehm im Gedächtniss schwebend" kritisierte. Er will auch seine Tochter Marie bei der Tournee anbringen; „freilich müssten wir dann auf ein gutes Reisegeld Anspruch machen, denn es ist kein kleiner Sprung von Gratz bis Mainz und Paris. Begierig, sehr begierig bin ich darauf, wie Sie die Sache angreifen wollen, wer Ihnen zu Hülfe kommen, wer beystehen wird; mir ist es ein Rätsel, und zu welcher Zeit dies Unternehmen ins Leben tretten solle und könne? Von all den Lieben hier soll ich Ihnen 1000 Grüße sagen und Sie sollen ja, wenn es im Reiche der Möglichkeit und keine Fiktion oder Fabel ist, das Projekt mit Paris in Ausführung bringen. Es tut mir leid, daß aus der belgischen Affaire nichts geworden ist; ich habe mich so sehr darauf gefreut, mit Ihnen, lieber Freund, ein paar freundliche Monathe zu verleben, und dann die herrliche Reise am Rhein, in Belgien etc., die schönen Theater, die wechselnden Erscheinungen, das bewegte Leben, u n s e r e Compositionen, u n s e r e vielerlei Pläne. Ich freute mich schon sehr darauf, Ihnen und der ganzen Operngesellschaft meine neue Oper vormelodeien zu können und nun soll aus allem diesem nichts werden!!" Auch die Pariser Reise wurde bald aufgegeben.

Das letzte Schreiben aus Rochlitz, Freitag, am 19t. Aprill 1846, schlägt einmal einen innigen Herzenston an und geht dem rein Geschäftlichen aus dem Wege.

Liebster Freund!

Anmit erhalten Sie gemäss meines Versprechens im gestrigen Briefe die Ergäntzungen zu „Des Sängers Fluch"; Sie werden sich wohl damit zurecht finden! Nun geben Sie mir aber auch sogleich wieder Antwort und das Weitere. Wir haben hier himmlische Witterung und Alles in der höchsten Blüte in der schönen Natur. D a s bleibt doch immer die schönste Zeit, so auch im Leben und im Streben des Künstlers! Sie, lieber Freund, sind nun in dieser schönen Zeit, darum benutzen Sie's weise.

Ihr treu ergebenster Freund
Conradin Kreutzer.

Ueber Hamburgs Theaterverhältnisse orientiert Kreutzers Brief vom 27. Oktober 1846 aus Hotel de Russie. Pasqué war seit Herbst desselben Jahres nach Leipzig übergesiedelt. Die Adresse lautet: „Herrn E. Pasqué, berühmten Sänger am Städtischen Neuen Theater in Leipzig, in der Frankfurterstrasse No. 11."

Mein lieber guter Pasqué!

Ich glaube, es wird Sie interessieren, wenn ich Ihnen zu wissen mache, dass meine Angelegenheiten hier [Hamburg] einen guten Fortgang haben; ich habe sehr viele Bekanntschaften von Künstlern und Litteraten gemacht, schon 6 Clavierproben gehalten, es geht alles gut und ich hoffe bis zum 10ten November die Oper [Die Hochländerin vom Kaukasus] in die Scene zu bringen. Alle darin beschäftigten Sänger sind entzückt über die feurige, liebliche und melodiöse Composition und versprechen sich einen vollkommenen Succes. Ich habe schon mit einem Kunsthändler einen guten Verkauf des Clavierauszuges abgeschlossen. Kurz, es scheint, als wolle mir wieder einmal die Fortuna lächeln; n u n, e s i s t d i e h ö c h s t e Z e i t!

Viel Freude, lieber Pasqué, haben Sie mir mit Ihrem freundlichen Empfang und eifrigen Bemühen, mir [in Leipzig auf der Durchreise] Ihre Freundschaft und Dankbarkeit zu zeigen, gemacht. Das ist so was Seltenes, und Sie sind in meinem ganzen, langen Leben der Einzige, der mir das Wenige, was ich für ihn tat und tun konnte, so h e r z l i c h lohnt. Darum habe ich Sie auch recht aufrichtig lieb und wünsche, dass es Ihnen immer recht gut ergehen möge.

Das hiesige Theater ist sehr vorteilhaft für die Sänger, es klingt wunderschön; es ist Schade, dass Sie sich nicht für Hamburg statt für Leipzig entschieden haben, denn Hamburg ist eine ganz g r o s s a r t i g e Stadt und das Leben hat sehr viel ähnlich mit Wien, nur viel freier, ungenierter; mir gefällt es ausnehmend wohl und ich hoffe, im Frühjahr oder Sommer wieder hieher zu kommen, aber dann meine l. Frau und Tochter mitzunehmen; sie wird gewiss hier Gastrollen geben können

und vielleicht gar ein vorteilhaftes Engagement hier finden können, was mir wirklich noch lieber als selbst in Wien wäre. Sogar die Umgebung ist hier magnifique. Ich werde überall äußerst honorierend aufgenommen. Kapellmeister Krebs gibt sich alle erdenkliche Mühe, mir Vorschub beim Einstudieren zu geben und mir den Aufenthalt angenehm zu machen. Auch er zeigt sich dankbar gegen mich! [Kapellmeister Krebs hatte sich u. a. „Des Sängers Fluch" zu seinem Benefiz erbeten.] Das Orchester ist hier ganz ausgezeichnet; die Chöre dürften für den großen Raum des Theaters wohl stärker besetzt seyn, allein da die Herren Direktoren Mühling und Cornet mit Ostern abtretten, so wollen sie nichts mehr anwenden. Die Entreprise des hiesigen Theaters ist ein gutes Geschäft; wenn das Theater voll ist, so trägt es wohl 1000 Thaler, wo nicht mehr ein."

Kreutzer war von Graz aus, wo Marie seit Herbst 1846 engagiert war, von den Direktoren nach Hamburg geladen worden, um dort seine „Hochländerin" aus der Taufe zu heben. Er war am 9. Oktober von Graz abgereist und am 14. in Hamburg eingetroffen, nachdem er auf der Durchreise in Leipzig seinen Freund Pasqué begrüßt hatte. Die Hamburger Erstaufführung der „Hochländerin" fand am 16. Nov. 1846 statt, der ein außerordentlicher Beifall und zahlreiche Wiederholungen zuteil wurden. Am 23. November gab das Theater ein Festessen zu Ehren Kreutzers; es war die letzte glänzende Ovation! Während Kreutzer noch in Hamburg weilt, schreibt seine Gattin an Pasqué einen Bittbrief, der zur Vervollständigung der Korrespondenz hier wiedergegeben sei. —

Gratz, 2. Dezember 1846.

Lieber, guter Pasqué!

Welch fremde Schriftzüge, werden Sie denken, wenn Sie diesen Brief erbrechen; jedoch die Unterschrift wird Sie überzeugen, dass die Schreiberin doch eine a l t e Bekannte ist, die, überzeugt von Ihrer Güte und Freundschaft, Sie um eine Gefälligkeit bittet. Mein Anliegen besteht nemlich darin, wenn Sie so gütig sein wollten, mir zu schreiben, ob nicht zu Ostern künftig Jahr am Theater in Leipzig Veränderungen vorgenommen werden, und ob bey dieser Gelegenheit durch Ihre gütige Verwendung meine Marie vielleicht allda ein Engagement erhalten könnte, da wir für jeden Fall gesonnen sind, mit Ostern Gratz zu verlassen, indem uns die Verhältnisse ganz und gar nicht convenieren. Sie können sich wohl denken, was uns gerade Leipzig am wünschenswerthesten macht, da Sie wohl wissen, wie gerne wir in Cäciliens Nähe wären und zweytens ist Leipzig ein Ort, von wo aus ein junges Talent Ruf bekommt, wo hingegen man in Gratz wie verschollen ist und überhaupt will es uns gar nicht mehr im Vaterland gefallen. [Die Schreiberin, eine geborene v. Ostheim, ist Wienerin.] Meine innigste Bitte an Sie, lieber Pasqué, ist also, mir über diesen Punkt die reine, klare Wahrheit zu schreiben und wenn es Gelegenheit zu einem Engagement gäbe, Ihr möglichstes zum Gelingen desselben beyzutragen. Mariens Persönlichkeit ist Ihnen bekannt; sie ist nicht häßlich, auch ihre Gestalt ist nun dadurch, dass sie nicht mehr so stark ist, fürs Theater vorteilhafter. Ihre Stimme ist gerade nicht gewaltig stark [man vergleiche hiermit des Vaters Lobgesänge!], aber hell und klingend, und daß sie sehr fleißig war und viel gelernt hat, sowohl im Gesang wie im Spiel, daran werden Sie gewiss nicht zweifeln, auch kann Sie dann ihr Repertoire überzeugen, welches ich Ihnen hier beylege mit dem Bemerken, dass die Partien, welche unterstrichen sind, Marie alle schon — und ich kann wohl sagen: alle mit Glück gesungen hat. Glauben Sie ja nicht, bester Freund, dass aus mir das befangene Urteil einer Mutter spricht, denn ich kann Ihnen wohl versichern, daß Marie keine strengere Richterin über ihre theatralischen Leistungen hat als mich und gegen Sie, den Freund, darf ich wohl ihre geringen Vorzüge nennen. Zwar erhielten wir gestern einen ganz hübschen Antrag aus Hamburg, doch würde ich Leipzig vorziehen, da Hamburg gar so fern ist von all unseren Angehörigen. Also, lieber, guter Pasqué, erfüllen Sie meine Bitte und schreiben Sie mir Ihre Ansichten und ob etwas zu hoffen wäre. Direktor Schmid [in Leipzig] kennt Marie, vielleicht erinnert er sich ihrer, da er einstens sogar so galant war, ihr selbst zu sagen, als sie ihn bat, in Zukunft bey Gelegenheit ihrer zu gedenken, daß, wer sie einmal gesehen habe, sie so leicht nicht vergessen würde. Doch das sind Redensarten; das verstehen wir nur zu gut und ich sage das auch nur scherzweise. Dazumal war sie ihm zu jung, nun ist sie 2 Jahr älter, nemlich seit Oktober 18 Jahre. Dieser Fehler verbessert sich leider von Tag zu Tag. Nun muß ich Ihnen auch herzlich danken für Ihre Freundlichkeit, mit der Sie meinen Mann auf seiner Durchreise empfingen und sogar bewirteten. Leider ist mein Mann noch immer nicht zurück und ich warte mit Sehnsucht, bis ich hören werde, bis wann er wenigstens in Wien eintreffen wird, wo seine Anwesenheit wegen der Zukunft schon so sehr nötig wäre. Gewiss ist er doch schon auf seiner Rückreise durch Leipzig gekommen und hat Sie wieder besucht. Wie sehr es mich immer freut, wenn ich höre, dass es Ihnen auch wohl geht, davon können Sie wohl überzeugt sein, da Sie wohl wissen, wie gut Ihnen die Mama Kreutzer immer war; daher sollte es mich auch gar sehr freuen, wenn Marie Ihre Kollegin werden sollte. Doch nun für heute genug des Geplappers, sonst werden Sie mir am Ende noch böse. Marie grüßt Sie herzlich und vereint ihre Bitte mit der meinigen, sich ihrer als Freund anzunehmen. Erfreuen Sie mich recht bald mit einigen Zeilen, die mich überzeugen, daß Sie sich noch zuweilen erinnern

Ihrer Freundin

Anna Kreutzer.

Gratz, den 2. 12. 46.

Hartiggasse No 41 im 1ten Stock.

P. S. Jene Partien, welche nicht unterstrichen sind, hat Marie aber schon so fest studiert, daß sie jede mit einer Probe singen kann.



MARIANNE ALFERMANN als GILDA.
Photogr. Atelier Rembrandt, Berlin. (Text siehe S. 441.)

Kreutzers Heimkehr nach Graz verzögerte sich bis kurz vor dem Weihnachtsfest. Drei Tage blieb er in Berlin, am 9. Dezember will er laut Brief vom 8. 12. 46 mit dem ersten Berliner Zuge nach Leipzig kommen, wo er „also wohl gegen 12 Uhr auf dem Bahnhofe anlangen" wird. „Haben Sie Zeit, mich dort zu bewillkommnen, so werden Sie mir eine große Freude machen; wir haben dann Zeit, uns bis zum andern Tag gehörig auszuplaudern. Uebermorgen muß ich schon nach Rochlitz. Ich bin um 12 Tage in Hamburg durch Krankheit der ersten Sängerin und des Baritonisten verspätet worden. Alles übrige mündlich.

Ihr treuer, wahrhafter Freund

Conradin Kreutzer.

Die beiden nächsten Briefe stammen wieder aus Graz.

Gratz, am 26. Dez. 1846.

Mein theurer Freund!

Ich bin vor ein paar Tagen glücklich hier angekommen, nachdem ich mich mehrere Tage in W i e n aufgehalten habe, wo wirklich grosse Gährung unter dem Opernpersonale im Kärtnerthortheater ist. Drum werden auch Sie wieder nächstens einen Engagementsantrag durch Herrn Schober erhalten; ich habe mit ihm darüber viel gesprochen. Ob i c h meine frühere Anstellung als Kapellmeister erhalten werde, wird sich bis zum Neuen Jahr entscheiden; das wäre ja dann gar so schön." Kreutzer bittet dann seinen Freund, für das Engagement der Tochter nach Leipzig emsig tätig zu sein. „Haben Sie auch zugleich die Güte, nochmals mit dem Herrn Direktor wegen der Annahme und Aufführung der H o c h - l ä n d e r i n zu sprechen. Wenn er Sie um das Honorar für solche befragen sollte, so sagen Sie ihm 100 Thaler und den Betrag der Copiatur der Partitur, der sich wohl auf 30 Thaler belaufen wird. Oder, wenn ich selbst nach Leipzig kommen sollte, um die Oper einzustudieren und zu dirigieren, die dritte Vorstellung derselben als Benefiz garantiert mit

300 Thaler. Was vielleicht zum vollkommenen Succes beitragen könnte. Vielleicht könnte man die Aufführung der Hochländerin zugleich mit einem Gastspiel meiner Tochter in Einklang bringen. Sobald die Entscheidung über meine Anstellung in Wien erfolgt seyn wird, schreibe ich Ihnen wieder, denn ich weiss, wie sehr Sie sich für mich interessieren!"

Kreutzers Hoffnungen waren nur zu trügerisch; er sollte kein Engagement mehr finden![1] Er berichtet über seine herbe Enttäuschung in dem letzten Briefe aus „Gratz, am 22ten Merz 1847."

„Meine Pläne und Hoffnungen, die ich für eine Anstellung am Kärtnerthortheater hatte, sind mir wieder alle, unbegreiflicher Weise, vereitelt. Da muß der Teufel, oder ein grosser Herr, der mir nicht wohl will, im Spiele sein! Je nun, der gütige Himmel beschütze mir wenigstens mein liebes Töchterlein, wenn er mir auch sonst nicht mehr ganz günstig sein will. Wenigstens schenkt er mir doch immer noch ein grosses, unschätzbares Glück: die feste Gesundheit, wofür ich ihm niemals genug danken kann."

Fröhlichere Botschaft bringt nun wieder ein Brief aus „Prag, am 25ten May 1847".

Mein lieber Pasqué!

Dass ich früher schon an Sie gedacht habe, beweist beiliegender Brief, noch in Gratz geschrieben, der aber unter verschiedenen Papieren liegen geblieben und erst heute unter meinen Noten gefunden worden ist. Obwohl ich in etwelchen Tagen nach Dresden abreisen werde, will ich Ihnen doch noch ein paar Worte von hier aus schreiben. Meine Tochter gastiert hier, hat schon 5mal gesungen und allgemein sehr gefallen. Sie hat auch in meiner Oper „Die Hochländerin" mit grossem Beyfall gesungen, die am 22ten zum 1ten und heute zum 2ten male gegeben wird. Wir waren über 3 Wochen in Wien, allein ich konnte bei Pockorni nichts durchsetzen. Er ist ein solch unentschlossener Mann, daß man mit ihm alle Geduldt verlieren muss. Auch war noch der Lind- und Meier Beer-Enthusiasmus so gross, dass mir all meine Freunde rieten, einen günstigeren Zeitpunkt abzuwarten. Nun möchte ich nur wissen, lieber Freund, ob Sie noch in Leipzig sind, denn ich las vor einigen Tagen, daß sich die Oper in Leipzig ganz auflöse! Das ist denn doch nicht möglich, und möchte ich wissen, ob sich dabei keine Aussicht für meine Tochter eröffne!! Schreiben Sie mir doch auf der Stelle ein paar Zeilen und adressieren Sie den Brief nach Dresden, Hotel de France, wo wir wohl bis Ende dieses Monaths eintreffen werden. Dann hoffe ich Sie bald in Leipzig zu sehen, wenn Sie noch dort sind."

Es folgen nun noch 3 Briefe aus Rochlitz. Der erste ist an Pasqué nach Leipzig gerichtet.

Rochlitz, am 15. Juny 1847.

Mein lieber Freund!

Ich glaubte Sie schon in Darmstadt; nun schrieb mir aber gestern meine liebe Frau aus Leipzig, daß sie dort die Oper Donjuan und Sie selbst als ein ganz vortrefflicher Donjuan gesehen habe. Meine l. Frau macht mir keine besonders vorteilhafte Beschreibung der Theaterleitung des Herrn Direktors Schmidt, darum gratuliere ich Ihnen von Herzen, dass Sie wieder an das Hoftheater in Darmstadt zurückgehen können. Nun, lieber Freund, wahren Sie Ihre ruhige und sichere Existenz; ich wollte zu Gott, ein gleich günstiges Loos wäre bald unserer l. Tochter Marie zu Theil! Ich möchte wohl wieder einmal ein paar Stündchen mit Ihnen plaudern; darum werde ich trachten, gegen Ende dieses Monats zu Ihnen nach Leipzig zu kommen. Ich möchte mich auch zugleich gerne von dem ganzen Theaterwesen selbst überzeugen, ob es wahr ist, was die Zeitungen sagen, dass sich die ganze Oper vom Kapellmeister an auflösen solle! Meine l. Frau wird wahrscheinlich mit der Marie eine grössere Reise nach Frankfurt, Wiesbaden, Mannheim, Karlsruhe etc. an den himmlischen Rhein machen. Sie wollen und sollen einmal ihr Glück ohne mich versuchen; vielleicht gelingt es ihnen allein besser, da mir die Fortuna garnicht mehr lächeln will. Ich bleibe indessen hier oder begleite die Cäcilie mit ihrem Manne in ein Bad! Im September hoffe ich meine neueste Oper: „Aurelia, Herzogin von Bulgarien" in Frankfurt a. M. unter Guhr's Schutz und Schirm zur Aufführung zu bringen. Das könnte dann auch eine Oper für Darmstadt werden; sie ist ganz grossartig und bedarf eines starken Personals! Könnten Sie sich nicht einmal für ein paar Tage losmachen und uns in Rochlitz besuchen? Es würde gewiss meine Kinder sehr freuen. Es geht alle Morgen um 9 Uhr der Postwagen von Leipzig hierher und an jedem Tag um ½10 Uhr [früh] retour und kommt abends 4 Uhr in Leipzig wieder an. Da brauchten Sie also nur einen Urlaub von 3 Tagen, um doch einen ganzen Tag wenigstens hier bleiben zu können. Haben Sie also die Güte, lieber Freund, mir recht bald zu antworten, dass ich weiss, wie es Ihnen geht, was Sie vorhaben und zu tun gedenken.

Ihr mit aller Achtung und Liebe ergebenster Freund

Conradin Kreutzer.

Von neuen Opernerfolgen berichtet Kreutzer aus Rochlitz, am 20ten August 1847.

Liebster Freund!

Morgen wird es 14 Tage, daß ich wieder von Franzensbad zurückkam; meiner Cäcilie und ihrem Gatten hat die Bade-Chur sehr gut getan und mir hat der Aufenthalt nichts geschadet. Vor einigen Tagen war ich in Leipzig, wo ich Sie leider nicht mehr getroffen, sondern Ihren Sequenz [Nachfolger], den Herrn Brassin. Meine Frau ist mit der Marie den Augenblick noch in Mainz und hat leider die erhoffte Anstellung in Wiesbaden, an Frl. Rummel ihre Stelle, nicht erhalten, weil solche wieder zum Kreuze gekrochen ist und um Beibehaltung den Herzog gebeten hat. Ich bin begierig, von Ihnen zu vernehmen, wie es Ihnen nun in Darmstadt gefällt, was Sie von dem Fortschritt des grossherzoglichen Hoftheaters hoffen und erwarten!! Meine neueste Oper Aurelia von Carl Gollmick ist in Frankfurt a. M. und in München von dem Kgl. Hoftheater-Intendanten angenommen worden, was mich ungemein erfreut. Die Aufführungen werden im Oktober und November stattfinden und ich rechne darauf, an beiden Orten der ersten Aufführung beiwohnen zu können, wobei mir dann ganz sicher auch das Vergnügen, Sie, lieber Freund, wiederzusehen, zu Theil werden wird. In dieser Oper wären 3 Prachtrollen für Sie, für Madame Pirscher und Marloff. Das Buch wird überall gelobt als Opernbuch; was leider bei der Hochländerin trotz der schönen Diktion zum Unglück des Compositeurs wieder nicht der Fall war. Wie geht es denn jetzt, in Ihrer Ruhe, mit Ihrem Dichtertalent? Was macht die Opernregie und die Herren Kapellmeisters? Erfreuen Sie mich recht bald mit ein paar Zeilen in meiner Einsamkeit und Stillleben. Mit allen guten Wünschen für Ihre Person

Ihr stets mit Achtung und Freundschaft ergebenster

Conradin Kreutzer.

Kreutzers letzter Brief an Pasqué datiert aus „Rochlitz, am 12ten Mertz 1848". Die übrige Korrespondenz bis zu Kreutzers Tod (14. Dezember 1849) ist im Nachlasse Pasqués nicht auffindbar; sie hat aber zweifellos existiert, was am besten zwei Briefe der Witwe Kreutzers beweisen, die den Faden der Korrespondenz ungebrochen weiterspinnen. Kreutzers letztes Schreiben lautet:

Mein lieber, guter Pasqué!

Welch eine grosse Veränderung der Zeit, seit wir uns das letztemal sahen? Was sagen Sie zu unserm Paris? Doch das liess sich immer, wie wir die Franzosen kennen, einmal erwarten. Doch was sagen Sie zu Deutschlands Erhebung, Erwachen? Gränzt das nicht an ein Wunder von tausend und eine Nacht? In der gestrigen Allgemeinen Leipziger Zeitung las ich mit großem Vergnügen, daß Ihr allergnädigster Herr, der Herr Erbgroßherzog, Mitregent, eigentlich Regent geworden ist und ohne alles Zögern seinem Volke alle Bitten gewährt hat. Da kam mir dann in den Sinn, ob dieses welthistorische Ereigniss nicht mit einem Privatnutzen für mich verbunden sein könnte, weil ich annehme und glaube, dass der Erbgroßherzog, sobald seine Staatsangelegenheiten geordnet sein werden, sich gewiss auch mit seiner Lieblingsidee, der Organisierung des Theaters, beschäftigen wird, wobei Er dann vielleicht, wenn Er darauf aufmerksam gemacht würde und ich Ihm ins Gedächtnis zurückgerufen würde, sich allerhuldreichst meiner wieder erinnern würde. Sie wissen ja, wie gnädig und freundlich der Herr immer gegen mich war.

Sie werden sich wundern, dass ich noch immer hier bey meiner Cäcilie bin; allein das hat seine guten Ursachen. Auch habe ich hier recht Musse und Ruhe, um nach Herzenslust komponieren zu können. Ich habe auch seit dem September eine ganze, große Oper nicht nur fix und fertig komponiert, sondern auch die Partitur schon vor 4 Wochen nach Stuttgart geschickt, wo sie nicht nur von der Kgl. Hoftheater-Intendance zur Aufführung angenommen wurde, sondern auch Seine Majestät der König so gnädig waren, die Dedication derselben von Dichter und Tonsetzer anzunehmen. Ich bin mit jedem Tag der Nachricht gewärtig, zu welcher Zeit die Aufführung derselben festgesetzt ist, weil ich mich dann selber nach Stuttgart verfügen werde, um die Proben selbst zu leiten und dann, wenn dies der Fall sein wird, komme ich in der Retour ganz sicher auch nach Darmstadt auf einen kleinen Besuch. Die Oper heisst „König Konradin", in 4 Akten und recht zeitgemäss, vaterländisch, deutschthümlich bearbeitet. Es ist darinn eine imposante Baritonpartie, Graf Truchsess, Repräsentant Deutschlands; ich habe dabei an Herrn Pischeck und Pasqué vielfach gedacht. Das Ganze ist grossartig gehalten. Der Dichter ist Berndt von Guseck. Ich hoffe, dass der Konradin eine Repertoire-Oper abgeben wird. Meine l. Marie ist mit der Mama in Detmold, wo sie vom fürstlichen Hofe sehr ausgezeichnet wird. Sie hat seit einem halben Jahre bewundernswerte Fortschritte gemacht;

[1] Nach Riemann ist er 1846—49 an Nicolais Stelle Kapellmeister gewesen, ehe er nach Riga (siehe weiter unten) übersiedelte. Die hier wiedergegebenen Briefe widerlegen diese Ansicht.

sie ist eine Künstlerin der Neuzeit, des Fortschrittes. [Des Vaters Lobhymnen kennen wir; zwei Jahre später war Marie ihrer Stimme völlig verlustig gegangen, aber der Glaube des alten Mannes, der trotz so viel Enttäuschungen im Leben Optimist blieb, hat etwas Rührendes.] In Leipzig geht es mit dem Theaterwesen ganz bergab; der Direktor Schmidt ist der Verzweiflung nahe. Denn ich höre, der Kauf mit einem Herrn Cramer soll wieder annulliert worden sein; wenn das wahr ist, so ist ein Bankerott sicher. Wenn mir nur die aufgeregten Ereignisse keinen Strich durch die Rechnung machen und die Aufführung meiner Oper vielleicht auf den Herbst hin verschoben wird, ein Aufenthalt von einem halben Jahre. Grüssen Sie mir Alle, die es aufrichtig und redlich mit mir meinen. Ich sehne mich nach Nachrichten in meiner Einsamkeit!

Ihr mit aller Freundschaft und Wohlwollen ganz ergebenster
Conradin Kreutzer,
Kapellmeister.

Von Rochlitz aus erhielt Marie Kreutzer das Engagement nach Riga, das für Vater und Tochter so verhängnisvoll werden sollte. Die erste Saison 1848/49 hatte zwar noch einen guten Verlauf; wenn die „erste Sängerin" ihrem schwierigen Fache auch nicht in allen Teilen gerecht zu werden vermochte, weil es für die noch sehr junge und zarte Tochter meist unbedingt viel zu anstrengende Partien waren, so nahm das Publikum aus Rücksicht für den besonders in den Kreisen der Rigaer Liedertafel sehr beliebten Vater ihre Leistungen doch recht freundlich auf. Mit Beginn der zweiten Saison (1. Sept. 1849) aber erkrankte Marie ernstlich; die großen Anstrengungen als Primadonna, das mörderische Klima und peinliche Vorfälle in ihrem Privatleben, obwohl von ihr nicht im mindesten verschuldet, fesselten die Sängerin längere Zeit an das Krankenlager. Da Direktor Ringelhardt nur noch einen Bruchteil der Gage zahlte, mußte der alternde Vater das Fehlende durch Musikunterricht beschaffen. Marie erholte sich wieder und sang mit der schwachen, krankhaften Stimme im „Nachtlager"; nur des Vaters Beliebtheit bewahrte sie vor einem völligen Fiasko. Kreutzer glaubte nicht an einen Mißerfolg; es wäre sein Todesurteil gewesen. Mit aller Gewalt klammerte er sich an diesen letzten Hoffnungsanker und Marie mußte weitersingen. Doch nur noch einmal betrat sie die Bühne: in ihres Vaters Oper „Die Hochländerin im Kaukasus" sang sie die Titelpartie. Es war ein trauriger Abend. Der alte Kreutzer saß wie gelähmt im Sperrsitz und verbarg sein Antlitz, seine peinvolle Schmach gleichsam hinter dem Opernglase, das er fast den ganzen Abend nicht von den Augen wegnahm. Und auf der Bühne quälte sich das arme, immer noch kranke Mädchen ab, die große Rolle zu Ende zu führen. Oft schien es, als müsse der Vorhang mitten in einer Szene fallen; doch die Kindesliebe gab dem Mädchen Kraft, die schwere Aufgabe bis zum Schlusse durchzuführen. Dann aber war es für Marie in jeder Beziehung zu Ende. Der Direktor machte von seinem Kündigungsrechte Gebrauch, und nun war die Familie Kreutzer ohne jegliche Existenzmittel. Diesen Schicksalsschlag überlebte der alte Kreutzer nicht; als er am Morgen des 14. Dez. 1849 gegen halb sieben Uhr das Bett verlassen wollte, warf ihn ein Gehirnschlag nieder. Bis gegen Mitternacht rang er besinnungslos mit dem Tode. Die Rigaer Liedertafel sang ihm die „Kapelle" in das Grab nach. Der Familie erwuchsen zahlreiche Wohltäter, unter ihnen der Darmstädter Regisseur Hermann Butterweck und allen voran Ernst Pasqué. Die Witwe verließ mit ihrer Tochter Riga und zog nach ihrer Vaterstadt Wien; der Wiener Männergesangverein bewilligte ihr eine Pension und auch die deutschen Singvereine trugen ihr Scherflein bei zur Linderung der Not. Was ist Kreutzer dem deutschen Volke nicht gewesen? Freilich, damals gab es weder ausreichenden Urheberschutz noch Anstalten wie die, von unseren „Idealisten" oft geschmähte „Genossenschaft deutscher Tonsetzer". — Auch wieder ein Beispiel aus der „guten" alten Zeit!

Der Nachlaß enthält dann noch zwei Briefe, die Frau Anna Kreutzer nach dem Tode des Gatten an Pasqué gerichtet hat. In dem ersten [Wien, am 17. Oktober 1850] bittet sie ihn, die Aufführung der Oper „Aurelia" in Darmstadt „gegen ein ganz bescheidenes Honorar" zu ermöglichen. „Mir ist das bescheidenste Honorar eine wahre Wohltat, da ich nach dem Tode meines Mannes durch den Verlust von Mariens Stimme ganz mittellos geblieben bin und meine Existenz unter fremden und guten Menschen suchen muß." Pasqué vermittelt auch die baldige Annahme der Oper und weiterhin veranlaßt er einen Aufruf zur Sammlung von Geldern für die Witwe Kreutzers. Diese bedankt sich in einem zweiten Briefe vom 6. November 1850 wie folgt:

„Mein Herz ist von der innigsten Dankbarkeit gegen Sie, mein guter Pasqué, durchdrungen, dass Sie sich des Wenigen, was mein guter, seliger Mann, Ihr wahrhaft väterlicher Freund, einst für Sie getan hat, so freundlich erinnern und es ihm an seiner vom Geschick so hart geprüften Witwe vergelten wollen. Sie glauben nicht, guter Pasqué, was das für ein wohltätiges Gefühl in meiner traurigen Lage ist, die Ueberzeugung zu erlangen, dass es noch so gute Menschen auf dieser Welt gibt, wie Sie es sind. Alles, was Ihr l. Brief enthält, ist so tröstend für mich und mit soviel Theilnahme von Ihnen ausgesprochen, daß es mich tief gerührt hat. Ihre Handlungsweise ist so herzlich, wie nur der Sohn für die bedrängte Mutter sorgen kann." Sie gesteht ihm als Ehrenmann, dass sie nach dem Tode des Gatten „ganz hilf- und mittellos mit der armen Marie zurückgeblieben. Doch ohne sein Verschulden, sonst würde ich es nie und nimmer sagen. Um Ihnen schliesslich in etwas meine Dankbarkeit zu bezeugen, lege ich diesem Briefe e i n e H a a r l o c k e meines theuren Seligen bey, zur Erinnerung an Ihren wohlmeinenden, väterlichen Freund und glaube Ihnen, mein guter Pasqué, eine Freude damit zu machen. Der Kummer und die Sorge haben sie in seinen letzten Lebensjahren arg gebleicht. Wohl ihm, er ruht sanft und ist aller Sorge enthoben!"

Unsere Künstler.

Marianne Alfermann.

(Porträt siehe S. 439.)

DER Berliner Hofoper ist soeben als Nachfolgerin der gefeierten Koloraturdiva Frieda Hempel eine noch junge Sängerin verpflichtet worden, die erst auf eine zweijährige Tätigkeit beim Theater zurückzublicken vermag: Fräulein Marianne Alfermann, bisher an der Mainzer Bühne tätig. Selten wohl hat eine Novize eine so überaus sorgfältige Ausbildung genossen, wie Fräulein Alfermann. Der berühmte Lamperti, der Lehrer einer Sembrich und anderer Koryphäen der Opernwelt, und die geniale Francheschina Prevosti waren die Meister, zu deren Füßen das junge Mädchen gesessen hat. Unsere Künstlerin wurde 1891 als Tochter des namhaften, von Stockhausen ausgebildeten Baritonisten Oskar Alfermann geboren und verriet schon frühzeitig Stimme und musikalisches Talent. Dieser Umstand veranlaßte natürlich den Vater, auch sein Töchterchen für die Bühnenlaufbahn zu bestimmen. Kaum 14 Jahre alt, kam sie zu dem genannten gefeierten italienischen Maestro, bei dem sie ununterbrochen bis zu seinem vor drei Jahren erfolgten Tode — also volle vier Jahre hindurch — blieb. Es ist ein besonders rührender Zug, daß gerade Marianne Alfermann es war, der die letzte Gesangsstunde des Meisters vor seinem ganz plötzlich erfolgten Tode galt. Nunmehr begab sich das junge Mädchen zu der Prevosti, um bei dieser großen Primadonna ihr Rollenstudium fortzusetzen und zu vollenden. Bald umfaßte ihr Repertoire eine Reihe der bedeutendsten Partien des Koloraturfaches und sie konnte daran denken, sich nach einem passenden Engagement umzusehen. Ein solches fand sich sehr bald in Mainz, wo der künstlerisch weitblickende Hofrat Behrend sofort die eminente Bedeutung des neu aufgetauchten Talentes erkannte und seiner Bühne sicherte. Schon das Debüt als Gilda im „Rigoletto" bedeutete einen Sieg auf der ganzen Linie. Bald reihte sich Erfolg an Erfolg, Partie an Partie und innerhalb der zwei Jahre ihrer Mainzer Wirksamkeit wuchs Marianne Alfermann zu einer Künstlerin heran, die trotz ihres Alters von nur 21 Jahren doch schon ganz Hervorragendes leistete und vor allem den Stempel einer bedeutenden und höchst eigenartigen Individualität an sich trug. Schon auch war man in Berlin auf sie aufmerksam geworden und ein Gastspiel an der Königl. Oper führte sofort zur Verpflichtung dieser so wertvollen künstlerischen Kraft auf fünf Jahre. Im Mai und Juni ist die Künstlerin inzwischen noch insgesamt vierzehnmal am Berliner Opernhaus — für die Hempel — als Gast erschienen! Die Hauptrollen der Alfermann sind: Königin der Nacht, Konstanze, Rosine, Lucia, Traviata und Gilda, ferner noch Margarete und Schwarzer Domino. — In allen diesen so verschieden gearteten und mannigfach voneinander abweichenden Rollen bietet sie in Gesang, Spiel, Auffassung und Gestaltung gleich Bedeutendes, Fesselndes und Eigenartiges. — Die wahrhaft stupende Kehlfertigkeit, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Koloratur, die technische Brillanz und Verve des ganzen Könnens an Trillern, Passagen, Fioriturem, Kadenzen und sonstigem Verzierungswerk sind allerdings ganz erstaunlich und stellen die junge Sängerin zweifelsohne schon heute in die erste Reihe der Vertreterinnen ihres Faches. Dabei besitzt das Organ einen wirklich berückenden, sinnlichen Schmelz und metallischen Timbre, trägt aber nicht jenen eigentümlichen und oft störenden, spitzen und flachen Charakter, den manche Koloraturstimmen aufweisen, sondern klingt stets rund, voll und saftig. Wenn wir noch erwähnen, daß Frl. Alfermann über eine schöne, elegante Erscheinung verfügt, daß sie ferner mit viel Temperament und Geschmack spielt und sich mit einem feinen und liebevollen Verständnis in den Geist ihrer Rollen zu vertiefen weiß, so haben wir das überaus erfreuliche Gesamtbild dieser vielversprechenden Künstlerin.

C. Droste.

Musikpädagogische Ausstellung in Leipzig.

ALS jüngsten Zweig planmäßiger erziehlicher Einwirkung dürfen wir die Bestrebungen ansehen, wie sie besonders auf den sogen. „Kunsterziehungstagen“ zum Ausdruck kamen. Auf dem Hamburger Tage war zum ersten Male von der musikalischen Erziehung und Geschmacksbildung die Rede, und hier hat *Richard Batka* 1905 den Begriff der musikalischen Schundliteratur zuerst zum Ausgangspunkt eines größeren Kulturprogramms gemacht. Seitdem ist rege gearbeitet worden in der (negativen) Bekämpfung der Schundliteratur wie in der (positiven) Verbreitung guter Hausmusik und der Beeinflussung und Bildung des musikalischen Geschmackes.

Unter etwas engerem Gesichtspunkt hatte in dieser Richtung bereits vor einem Vierteljahrhundert der Leipziger Musikverleger *Fr. Leuckart* zur Einführung guter Hausmusik Konzerte vor geladenem Publikum veranstaltet; nach ihm hat dann *D. Rahter* diese Idee der Verlegerkonzerte erweitert und auch anderwärts in Deutschland vielbeachtete Konzerte veranstaltet. Doch handelte es sich hierbei immer um die besonderen, berechtigten Interessen von Verlegern, die ihre eigenen Verlagswerke zum Vortrage brachten. Diese Gedanken der Verlegerkonzerte und der Beratung des Publikums aufnehmend und erweiternd hat nun in Leipzig ein Konzern der dortigen musikpädagogischen Organisationen und ein kleiner Kreis von Musikalienverlegern eine Ausstellung veranstaltet, die unentgeltlich zugänglich ist und in der sie zur Beratung des interessierten Publikums für den Unterricht und den Hausbedarf geeignete Musikalien zur Schau stellen und ausgewählte Stücke in Matineen oder Musikabenden zum Vortrag bringen. Damit ist in vorbildlicher Weise eine sehr wichtige Aufgabe gelöst worden, wenn auch noch zunächst in kleinem Maßstabe. Jedenfalls sind aber zum ersten Male Verleger zu gemeinsamer Arbeit vereinigt und es ist auch ein Zusammengehen der Musikpädagogen mit ihnen erreicht worden, die als Jury über die ausgestellten und aufgeführten Werke bestimmen. Die geschäftliche Leitung übernahmen die drei Leipziger Verleger *Gebr. Reinecke, Fritzsch* (i. Fa. *Pabst*) und *Fritz Schuberth jun.* Sie erließen zusammen mit den Vereinen der Leipziger Musiklehrer einen Aufruf, auf den hin sich von Leipziger Verlegern noch *Breitkopf & Härtel* meldeten, von auswärts *Bisping* (Münster), *Bosworth* (Wien), *Fürstner* (Berlin), *Heinrichshofen* (Magdeburg), *Schotts Söhne* (Mainz), *Tonger* (Köln) und *Vieweg* (Berlin). Bei dieser noch zu geringen Beteiligung ist das gesamte Material nur klein und langt gerade hin, um in der Idee zu zeigen, was beabsichtigt wurde. Es wird nun die Aufgabe anderer Städte und der dortigen Organisationen sein, die hier geleistete Pionierarbeit in größerem Maßstabe zu wiederholen. In dem offiziellen Führer der Ausstellung hat der Obmann der Musiklehrer, Musikdirektor *Th. Raillard*, in einem Vorwort diese Gedanken kurz zusammengefaßt, die er auch in seiner Eröffnungsansprache vortrug, nicht ohne der gerade in der „N. M.-Z.“ noch im Heft 15 dieses Jahrgangs wiederum vorgebrachten Anregungen zu gedenken, die zum Teil in dieser Ausstellung bereits verwirklicht sind und, wenn man sie durchdenkt, zu einer wesentlichen Reform unseres Konzertlebens führen können. Denn wenn sich diese Ausstellung auch in erster Linie an Eltern und Erzieher wendet, die konsequente Durchführung der Grundidee hätte doch zur Folge, daß auch für unser öffentliches Konzertleben die vielen guten Kompositionen zu neuem Leben erweckt würden, die heute einen langen Schlaf in den Lagern der Verleger halten müssen, weil die Programme der allzu vielen Solistenkonzerte stets die gleichen Nummern aufweisen, und die Belesenheit der Konzertgeber heute recht viel zu wünschen übrig läßt.

Der Verlauf der musikalischen Vorführungen in der Leipziger Ausstellung, die sämtlich sehr gut besucht waren, erwies jedenfalls, daß nicht nur diese Verbindung von Gesehenem und Gehörtem recht zweckmäßig war, sondern überhaupt das Verlangen nach Belehrung in weiten Kreisen rege und die Idee der regelmäßigen Vorführung unbekannterer neuerer Musikwerke zum Zwecke ihrer Einführung großer Ausdehnung fähig ist. Es zeigte sich auch, was bei gutem Willen der Beteiligten alles möglich ist, ohne besondere Kosten zu verursachen; denn für die Vorführung der Musikwerke hatten sich die Mitglieder der musikpädagogischen Verbände mit ihren reiferen Schülern zur Verfügung gestellt, um zugleich die Aufführbarkeit der Musikstücke durch Lernende zu demonstrieren. Es wurden im ganzen sieben musikalische Veranstaltungen geboten, dazu zwei Vorträge. Den einen hielt *Max Battke*, der Direktor des Seminars für Schulgesang in Berlin, über „Primavista, eine Methode vom Blatt singen zu lernen“, und besprach durch praktische Vorführungen durch Schüler die Entwicklung des Tonalitätsgefühls, die Erziehung des rhythmischen Gefühls, die Gehörbildung und das Musikdiktat in verschiedenen Formen. Den zweiten Vortrag hielt *Eugen Tetzel* aus Berlin über den augenblicklichen Stand der Lehren über Klaviertechnik, in dem er die Methoden von Deppe-Caland, Steinhausen-Bandmann, Tobias Matthay, Rudolf M. Breithaupt und seine eigene besprach. Die Musikabende boten im ganzen 143 Werke von 97 verschiedenen Komponisten. Es waren dabei vielleicht etwas zu leichte Stücke in der Auswahl bevorzugt worden, ein Fehler, der bei anderen derartigen Veranstaltungen zu vermeiden wäre.

Die eigentliche Ausstellung war besser als die zur Aufführung ausgewählten Werke. Im ganzen wird man aber vor allem den guten Willen anerkennen, mit dem hier eine im Prinzip vorbildliche Arbeit geleistet worden ist. Der Besuch war auch von außerhalb sehr rege und die Veranstaltung fiel in Leipzig auf guten Boden, nachdem erst kurz zuvor Dr. *Paul Marsop* zur Begründung einer öffentlichen Volksmusikbibliothek aufgefordert hatte, und in einem Vortrage gegen die musikalische Schundliteratur gepredigt worden war. Die Verhältnisse liegen in einer ganzen Anzahl deutscher Großstädte mit musikalischem Interesse ähnlich günstig wie in Leipzig und lassen einen ähnlichen Versuch als naheliegend und aussichtsvoll erscheinen. Der Notschrei der Musikverleger und Musikalienhändler über den Ruin des musikalischen Geschmackes, der kürzlich durch die Presse ging, sollte alle Berufenen zu Taten aufmuntern!

Leipzig. **Franz E. Willmann.**

Protestierende Jugend.

UM niemand zu nahe zu treten, und auch um nicht mißverstanden zu werden, sei diesem Artikel eine Sicherheitsmaßregel vorausgeschickt, deren sich einige Philosophen bedient haben: die Feststellung des Begriffs. „Jugend“ soll hier alles Blühende, Fortschrittliche, Neuerstehende bedeuten, ganz gleich, ob die Verfasser gelockte Jünglinge oder weißhaarige Alte sind; wenn sie nur das jugendliche Feuer in sich haben.

In Wien ist die erste Musikfestwoche zu Ende gegangen. Die deutschen und österreichischen Zeitungen fanden des Rühmens kein Ende. Es muß wohl alles sehr herrlich gewesen sein; jedenfalls war man sich darüber einig, daß die Sache kaum hätte besser gemacht werden können. Noch ehe die klangreiche Woche vorbei war, erschien jedoch an der durch die Festleitung um die Wiener Musik herumgezogenen Programmwand ein Mene-tekel-Finger und schrieb eine bitterböse Broschüre unter dem ironischen Titel „Das musikfestliche Wien“; und schwand nicht wieder. „Herausgegeben vom Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien. Die Redaktion besorgte (wie schon kurz im vorigen Hefte der „N. M.-Z.“ mitgeteilt) Dr. *Paul Stefan*.“ Wir verstehen im allgemeinen unter etwas Akademischem immer eine nüchterne, steife, möglicherweise sehr kluge, aber auch unausstehlich mumifizierte Sache. Aber die jungen Oesterreicher, die jene Broschüre herausgebracht haben, offenbar nicht. Denn in dem 32 Seiten starken Heft wimmelt es nur so von Leben, Selbstbewußtsein und unerschütterlicher Sicherheit in der Berechtigung der Anschauungen. „Das musikfestliche Wien“ ist eine lodernde Protestschrift gegen die Uebergehung der lebenden, in Wien ansässigen jungen Komponisten während jener Festtage. Einige kräftige Sätze aus Paul Stefans Leitartikel „Tote und Lebende“ mögen hier zunächst folgen. „Ach, damals“ — Stefan spricht von den Mahler-Zeiten — „hatten wir das alles; hatten unangesagte Festspiele in der Hofoper dazu. Nun ist Mahler verloren und tot. Die Lebendigen fühlen es, die Leichname trauen sich wieder hervor. Ruinen starren auf. Hie und da sind noch, mit Schwert und Kelle, wenige am Werk. Da, gerade da, entdecken die Vielen den Beruf dieser Stadt, dieser Zeit zu Feiern. „Musikfestwoche“ (Musterschutz angemeldet). Und weiter: „. . . Liszt, Hugo Wolf, Dvorak und Smetana! Wie hätten sie sich, als sie lebten, über Lob und Aufführung gefreut!“ Wie lange mußten sie warten, was erdulden! . . . Und heute, Ihr Hüter an den Schranken, wie ist es heute? Man ladet zum ersten Musikfest, aber man zeigt nicht was man hat, man zehrt von der Vergangenheit, bekräftigt also, daß einer sterben muß, um in Wien zu leben. Getrost: im nächsten Jahrhundert werdet ihr Schönberg feiern und tun, als wäret ihr auch „damals“ dabei gewesen. Ihr seid unsterblich. Wir auch! Die Jugend, der flammende Widerspruch gegen das ewig Gestrige verstummt nicht.“ — „Ihr verstorbenen Meister, die ihr lebtet, ehe eure Schützer waren, die ihr leben werdet, wenn sie längst nicht mehr sind, wir grüßen euch, wir bleiben euch treu. Ihr lächelt uns freundlich zu, wenn ihr diesmal Fremde nach Wien bringen helft; seid wohl gar im Geiste und in der Kraft bei uns, die wir euch „Konkurrenz“ machen? Ihr wißt ja, wir hätten euch zu eurer Zeit nicht nach Brot und Lob darben lassen! Und bei dem Grabe in Grinzing, das man jedem dieser Fremden zeigen und deuten sollte, bei

Mahlers Grab: wir lassen auch weiter nicht nach. Immer wieder rufen wir herbei. Wer Ohren hat zu hören, höre!" Mit der „Konkurrenz" sind zwei Konzerte gemeint, die der Akademische Verband außerhalb der offiziellen Veranstaltungen gab, und zwar mit Werken von Arnold Schönberg, Franz Schreker, A. v. Zemlinsky, V. Novak, Alban Berg und A. v. Webern.

Weiter enthält das Heft noch einen „Hymnus" an die „Großen Vergangenen"; kurze Einführungen in Wesen und Art Anton v. Weberns und Alban Bergs; eine Darstellung der jungböhmischen Musik von Jan Löwenbach; eine kleine satirische Komödie „Der Vogel oder Pierrots Wahn" von dem Dichterkomponisten Franz Schreker; ein umfangreiches Gedicht „Die Sängerin" von Stefan Zweig; und dann noch zwei sehr bittere Pillen für die Hüter der Vergangenen in Wien, nämlich anknüpfend an zwei Schlagsätze des Prospekts der Musikfestwoche, die da lauteten: „Wien ist die erste Musikstadt der Welt" und Wien hat „das erste Orchester derWelt". Unter der ersten Ueberschrift sind die Sünden der Wiener, die sie an den großen Meistern zu deren Lebzeiten begangen haben, in Form von Zitaten aus bedeutenden Werken sehr nachdrücklich hervorgehoben. Die zweite Ueberschrift aber bringt eine Art statistischen Materials über die kaum begreifliche Langsamkeit, mit der die Wiener Philharmonischen Konzerte den Werken der Großen näher getreten sind. Geradezu grotesk nehmen sich die Zahlen im Falle Franz Schuberts, des wienerischesten aller Großmeister, aus. Die Konzerte wurden 1842 begründet; Schuberts Name erschien auf den Programmen zum ersten Male — 1856! Und Wagner, Brahms, Bruckner, Hugo Wolf, Mahler, Pfitzner, Strauß, Reger? Indessen Namen wie Bargiel, Remy, Lachner usw. glänzen!

Die Wiener Jugend hat ihr Wort gesprochen und es scheint auch gehört worden zu sein; denn für die nächstjährige Musikwoche sind Aufführungen der energischen Kämpfer für ihre Sache in Aussicht genommen worden. Sich zu wehren gegen Uebergangenwerden ist das Recht, ja sogar die Pflicht der Jugend. Wenn sie dabei zuweilen über den Strang haut, so muß man das ihrem Temperament und der unverbrauchten Kraft zugute halten, die stets mehr schaffen will als die Qualität der Produktion berechtigt erscheinen läßt. Wer mit der Jugend fühlt, wird jedenfalls Freude an dem Protest haben und wünschen, daß er auch anderwärts mit gleichem Mut und ebensolcher Energie einsetzen möge. Es liegt ja in der Natur alles absonderlich Neuen, daß die Verehrer des Alten, Durchgesetzten, „Verstandenen" sich schwer nur entschließen können, dem Ungewöhnlichen näher zu treten. „In der Natur" — weil jeder Mensch, der nicht einen besonders feinen Instinkt für das Schaffen seiner Zeit hat, mit dem Neuen seiner Jugendjahre so leidlich jung gewesen ist und, wenn er es mit seinem Kunstinteresse weit gebracht hat, zum Bekenner daran geworden ist. Aber selbst so weit reicht es selten. Eigentlich ist es doch immer erst die nächste Generation, die den Vorsprung des Genies einholt. Dies wird wohl ein „ewiger Kreis" bleiben.

Und trotzdem soll und muß die Jugend immer wieder protestieren. Sie schafft; und darum hat sie das Recht, Beachtung zu verlangen. Wer da nach Berechtigung fragt, ist kein wohlwollender Mensch. Die Berechtigung erledigt sich von selber. Alle Proteste und Begünstigungen können da nichts aufhalten. Die Werke der Jungen aber, die den Altklugen nicht recht sind, sollten immer einige Jahre hintereinander wiederholt werden, damit sie erst einmal die Ohren für sich erziehen. Nur ein für das Neue an einem Werk erzogenes Ohr kann erkennen, wie es mit der Qualität steht. Aber das Ohr des Nichtmusikers bildet sich ebenso langsam wie das des eigensinnigen, konservativen Hochschuldogmatikers, und darum muß man der Jugend auch wieder zurufen: Geduld! Schmählich ist es aber, wenn ein auf seine Musikfreundschaft stolzer Mann an dem Entwicklungsgang des Verstehenlernens nicht teilnehmen will, sondern sich der Ansicht hingibt: ich warte, bis die Sache entschieden ist; er will sie fix und fertig in die Hände gelegt bekommen.

Was wir immer wieder brauchen, ist die Anteilnahme an der Entwicklung der Jugend. Es handelt sich zunächst nicht darum zu fragen, ob die einzelne Leistung gut oder minderwertig sei, sondern um den fortgesetzten Versuch, sich so dicht wie möglich an dem Neuen zu halten. Auch vom Minderwertigen lernt man urteilen und verstehen. Um ein solches Schritthalten aber zu ermöglichen, ist es immer wieder notwendig, daß Raum für die Werke der Jungen geschaffen wird. Nicht nur in den großen Gesellschaftskonzerten, sondern auch in den Programmen der populäreren Abende. Gerade dort läßt sich, womöglich zwischen einigen bereits durchgesetzten modernen Meistern eine nicht zu umfangreiche problematische Komposition ganz gut unterbringen. Wenn dann auch die Zuhörer sagen, es habe ihnen nicht gefallen. Was tut's: dem Komponisten ist geholfen und das Publikum denkt am nächsten Tag, wenn es überhaupt an das Konzert zurückdenkt, nur noch an die Sachen, die ihm gefallen haben. Aber die Jungen sollen sich auch mit einem solchen Rahmen begnügen und nicht ihre Arbeiten immer gleich in den berühmten Konzerten aufgeführt wissen wollen. Werden sie in einem einfachen Konzert von Verständigen für gut befunden, dann kommt für diese die Pflicht, für die Aufnahme im Programm der großen Konzerte zu sorgen. Was häufig genug nicht leicht sein wird Aber es muß dann versucht werden. Hat man eine Reihe empfehlenswerter Arbeiten herausgefunden, dann ist es aber auch ganz selbstverständlich, daß sie bei einer großen musikfestlichen Veranstaltung, wie die Wiener Woche sie gewesen ist, nicht ausgelassen werden. Da m u ß die Jugend ihren Platz neben den Vorstorbenen und älteren Lebenden (die ja, wenn sie anerkannt werden, der Jugend stets sehr nahe stehen werden) finden. Das ist eine Pflicht, für die leider immer noch nicht das richtige Verständnis vorhanden ist.

H. W. Draber (Berlin).

Kölner Festspiele 1912.

(Vom 18. bis 30. Juni.)

Der Festspielverein, der nun schon zum sechsten Male mit großen Opfern, ohne Aussicht, selbst bei völlig ausverkauften Häusern Ausgaben und Einnahmen in Einklang bringen zu können, uns außerordentliche Vorstellungen im Opernhause bescherte, hatte diesmal sich als Hauptaufgabe eine völlige Neuausstattung des „Nibelungenrings" gestellt. Diese Ausstattung interessiert denn auch vorzugsweise weitere Kreise, da die Mitwirkung erlesener, den größten Bühnen entnommener Kräfte ja fast bei allen Festspielen heute an der Tagesordnung ist. Die im wesentlichen nach Entwürfen des genialen Kölner Malers *Hans Wildermann* geschaffene Ausstattung (nur zwei, sehr sinngemäße Dekorationen rührten von Prof. *Leffler* in Wien her) wich absichtlich in nicht geringem Maße von der Bayreuther Inszenierung ab, sie wollte eben die m o d e r n e n Ausstattungsziele mit den Dekorationsabsichten *Wagners* verschmelzen. Der Versuch darf im ganzen als geglückt angesehen werden, natürlich ist dabei besonders hervorzuheben, daß sich Widersprüche zum Kunstwerke, die ja unter allen Umständen vermieden werden müssen, kaum ergaben, indem die Dekorationen im ganzen eine malerische Umwertung der Musik darstellten und aus Dichtung und Musik heraus ersonnen waren. Man ging von der Ansicht aus, daß Wagner das g a n z e Bild perspektivisch sah, während der moderne Dekorationskünstler nur den H o r i z o n t perspektivisch, dagegen den Vordergrund als r e a l i s t i s c h e Fläche sieht. Statt des breiten, vor den Bildern als leerer Raum liegenden Proszeniums hat man also einen plastischen Vordergrund vor sich, während hinten große Rundhorizonte verwendet wurden; rein malerisch war natürlich an der realistischen Szene festgehalten bei einer Steigerung und Vertiefung der Formen, damit letztere nicht dekorativ im oberflächlichen Sinne des Wortes wirken sollten. Dieses Dekorationsprinzip würde sich noch zwingender geltend gemacht haben in einem nach Bayreuther Muster gebauten Theater, da in einem Logenhause immer Rücksicht auf die seitwärts Sitzenden zu nehmen ist und allerlei abgedeckt werden muß, damit die Illusion nicht durch das Fehlen von Soffitte und „Kulisse" gestört wird. Das Höchste wurde zweifellos in der „Götterdämmerung" erreicht, wenn auch die A u s f ü h r u n g der Dekorations-



Gedenktafel für Wilhelm Kienzl in Stöckl. (Text s. S. 446.)
Modelliert von Alois Feichtinger in Aussee.

entwürfe den Höhen und Felsen einen etwas eigenartigen Charakter verliehen haben und der rheinische Charakter nicht genügend gewahrt war. Das schwierige Problem der Schlußszene wurde der Lösung wesentlich näher gebracht. In „Siegfried“ wirkte die Erda-Szene, wie man sie vielleicht noch auf keiner Bühne gesehen, in der „Walküre“ hatte man auf Nebelbilder oder kaschierte Reiterinnen ganz verzichtet und machte dafür um so mehr Gebrauch von einem n e u e n Apparat für Wolkenbildung, der wohl das Täuschendste leistet, was auf diesem Gebiet erreichbar. Ueberhaupt hatte sich dem künstlerischen Blick unseres Obermaschineninspektors *Rosenberg* manch Neues gezeigt. Die Kampfszene Hundings und Siegmunds konnte endlich mal mit vollster Deutlichkeit vor sich gehen, ohne daß deshalb das Unirdische Wotans und Brünnhildens unbetont geblieben wäre. Der gesamte szenische Apparat, der nur im zweiten Akte des „Siegfried“ die Romantik des deutschen Waldes vermissen ließ, fand durch Direktor *Rémond*, der die Regie führte, die denkbar sinngemäßeste Verwendung, auch den die mitwirkenden Künstler betreffenden Regieanordnungen fehlte das Großzügige keineswegs, nur selten hatten sie in der mitunter allzu ergiebigen Verwendung des Beleuchtungsapparats einen Stich ins Theatralische. Auch *Gustav Brecher*, dessen Art sehr auf das Subtile gerichtet ist, und der mitunter vielleicht ein wenig nervös geistreich nachschafft, blieb dem Monumentalen der Musik keineswegs Wesentliches schuldig. Wenn er auch nicht den Elan und das fortreißende Temperament Lohses besitzt, so eignen ihm dafür andere musikalische Tugenden.

Unter den Solisten standen obenan *Edyth Walker* (Brünnhilde), *Feinhals* (Wotan), *R. v. Scheidt* (Alberich), *Reiß* (Mime), die *Morena* (Sieglinde), *Maria Götze* (Fricka), *Karl Braun*, Wien (Hagen), dann wären u. a. *Jörn* (Siegmund), *Leuer* (Wien), der den Siegfried hier zum erstenmal sang, und *Genter*, Frankfurt (Loge) zu nennen. Wahrhaft ideal klang das Rheintöchterterzett der Damen *Hempel*, *Sofie Wolf* und *Ottilie Metzger*; letztere war auch überragend als Erda und Waltraute. Der Erfolg war besonders nach der „Götterdämmerung“ stürmisch.

Nach dem hohen, aber doch abspannenden Kunstgenuß labte doppelt der Zauber der *Mozart*schen „Figaro“-Musik, um so mehr, als er sich unter Generalmusikdirektor *Steinbach* auf das vollständigste erschloß in dem entzückend spielenden Orchester, den feingeschliffenen Ensemblesätzen, aber auch in den durch die *Hempel* (Susanne), *Siems* (Gräfin), *Lola Artot de Padilla* (Cherubin), *Kase* (Figaro) und von *Egenieff* (Graf), ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, vielleicht etwas zu sehr Aristokrat, vertretenen Hauptrollen. Wieder einen starken Gegensatz gab es dann durch die von *Leo Blech* oft etwas zu hurtig geleiteten „Meistersinger“, in denen nur *Weidemann* (Wien) durch seine gar zu derbe, bärbeißige Auffassung des dadurch um seinen sonnigen Humor kommenden Sachs befremdete. *Bender* (Pogner), *Geis* (Beckmesser), *Minnie Nast* (Evchen), *Liszewsky* (Kothner) und *Jörn* (Stolzing) boten um so Erleseneres. Für den nächsten Festspielsommer (1914) ist „Parsifal“ vorgesehen. **Karl Wolff.**

Von der Münchner Hofoper.

Rückblick.

DIE Mitglieder unseres Hoforchesters werden „Halleluja“ ausgerufen haben, als endlich am 30. Juni der Beginn der Ferien gekommen war, denn dieser letzten Tage Qual war groß. Aber es wird den vortrefflichen Künstlern nicht vergönnt sein, einen langen Schlaf zu tun, da sie bereits am 29. Juli durch des Dienstes immer gleichgestellte Uhr zu neuen Taten, zu den Festspielen gerufen werden. Die Vorbereitung hiezu, sowie die gleichzeitige Bewältigung des laufenden Repertoires gestalteten den Betrieb unserer Hofbühne im abgelaufenen Monat Juni so rege, daß an e i n e m Tage (6. Juni) im Hof- und Residenztheater sogar zwei Opern — „Entführung“ und „Freischütz“ — herausgebracht wurden. Die Arbeitslast, die dadurch vor allem den Mitgliedern des Orchesters zugemutet wurde, übersteigt das Maß des Erlaubten denn doch beträchtlich. Wann eigentlich können die Künstler des Hoforchesters sich erholen? Das ist eine Frage, die einmal erhoben werden muß. Jeden Vormittag bis weit über die Mittagszeit anstrengende Proben, Nachmittags Privatlektionen, denn der bescheidene Gehalt macht diese Betätigung im Nebenamte bei den fast unerschwinglichen Daseinskosten zur gebieterischen Notwendigkeit, abends Aufführungen bis spät in die Nacht hinein und dieses Pensum jahrein, jahraus mit vier Wochen Urlaub jährlich — ja, welche Gesundheit hält dies auf die Dauer aus? Die Festspielidee im Prinzregententheater müßte, nachdem dies stolze Haus nun einmal gebaut ist, doch nach ganz anderen Grundsätzen durchgeführt werden. Wenigstens sollte während der Zeit der Proben zu den Festspielen das Hoftheater geschlossen sein. Ein ganz unglücklicher Gedanke jedoch ist es, der an die Nervenkraft der Beteiligten horrende Anforderungen stellt, im Mai und Juni Proben und öffentliche Generalproben — anders kann ich diese Aufführungen Mozartscher und Wagnerscher Werke nicht nennen — neben dem laufenden Repertoire abzuhalten und dann vier Wochen in die Ferien zu gehen bis zum Beginne der Festaufführungen. Eines von beiden muß unter diesem verfehlten Systeme naturgemäß Schaden leiden, sind es nicht die Festspiele, so ist es gewiß das laufende Repertoire. Die Unterbrechung durch die Ferien wird das in langen Proben peinlichst Einstudierte größtenteils wieder vergessen lassen und die Folge wird zur Freude aller Beteiligten sein: neue Proben. Die vorher angewandte Mühe war also umsonst. Die Verkörperung seiner Festspielidee hat sich Richard Wagner doch wesentlich anders gedacht (Ges. Schriften, Bd. VI, S. 272 u. f.), vollends in den „Ring des Nibelungen“, zwischen „Walküre“ und „Siegfried“, „Figaros Hochzeit“ hineinzuzwängen, war barbarisch, vom Menschlichkeitsstandpunkte aus betrachtet nicht minder als vom künstlerischen. Daß den Leiter der Hofbühne nicht einer seiner Paladine auf diesen Mißbrauch künstlerischer Arbeitskraft aufmerksam gemacht hat, bleibt höchst verwunderlich. Zudem absolvierte am letzten Tage des Spieljahres (am 29. Juni) Kapellmeister *Selmar Meyrowitz* von der Kurfürstenoper in Berlin ein (für den abgehenden Cortolezis) auf Engagement abzielendes Gastspiel als Dirigent des „Tristan“ (mit Kraus und der Morena), für das natürlich wieder ausgiebige Proben vonnöten waren. Außerdem gibt der Abschluß des Spieljahres 1911/12 zu folgenden Betrachtungen Anlaß. Wie in diesen Berichten stets betont, bedarf die Münchner Hofoper dringend eines künstlerischen Oberhauptes von hervorragender Persönlichkeit. *Bruno Walter*, der Dirigent der heurigen Festspiele, gilt in den eingeweihten Kreisen als der kommende — und hoffentlich bald kommende Mann. Es wird sich dann zeigen, ob er, ausgestattet mit den nötigen Machtvollkommenheiten, auch die Organisationsgabe besitzt, die der künstlerische Leiter unserer Oper sein eigen nennen muß, um dem Institut die führende Stellung unter Deutschlands Bühnen wieder zurückzugewinnen, die es allmählich verloren hat. Daß es seinem Vorgänger hierin gebrach, wage ich selbst auf die Gefahr hin, eines Sakrileges beschuldigt zu werden, hiermit auszusprechen.

An Novitäten war der Spielplan des verflossenen Jahres nicht gerade reich, jedes große Stadttheater ist uns hierin überlegen. Es waren folgende Werke, die in nachstehender Reihenfolge zu einem mehr oder weniger ephemeren Dasein erweckt wurden: „Bergsee“, „Königskinder“, „Der Gefangene der Zarin“ und „Fanfreluche“. Das bedeutendste unter ihnen ist jedenfalls Humperdincks „Königskinder“, die anderen drei ergehen sich doch zu sehr im ungezwungensten Eklektizismus, Großtaten zu vollbringen, war unserer Hofbühne in diesem abgelaufenen Jahre leider nicht vergönnt, freilich ist auch das gegenwärtige Kunstschaffen nicht gerade reich an Großtaten, wenn man von Richard Strauß absieht, dessen Erscheinung sich turmhoch über die vollkommen im Epigonentum befangene zeitgenössische Produktion erhebt und dessen Bedeutung allmählich auch dem großen kunstverständigen Publikum aufzugehen scheint. Leider ging die Uraufführung seiner „Ariadne auf Naxos“ für unsere Bühne verloren. Der „Rosenkavalier“ hatte es bis Mitte Dezember 1911, also innerhalb eines Jahres seit der Premiere, bereits auf 50 Aufführungen gebracht, allerdings nicht in München, sondern im kunstbegeisterten Dresden. An der hiesigen Hofbühne wird das geistsprühende Werk indes oft gegeben, so daß zur Erreichung des Dresdner Rekordes wohl nicht viel fehlen mag. Die Prophezeiungen mancher um die asketische Reinheit und stolze Würde der Kunst besorgter Kritiker sind also nicht eingetroffen. Die zu Mottls Lebzeiten geübte löbliche Gepflogenheit, ältere wertvolle Bühnenwerke zur Neueinstudierung zu bringen, hat sich in diesem Jahre auf „Des Teufels Anteil“, „Hugenotten“ und „Die Stumme von Portici“ erstreckt. Als Kuriosum teile ich meinen Lesern mit, daß wir in München nun endlich die genialste und vollendetste Lösung des fünften Aktes der „Hugenotten“ gefunden haben, nämlich: er bleibt überhaupt weg, Raoul wird am Schlusse des vierten Aktes am Fenster von Nevers Schloß erschossen. Es ist in der Tat das Ei des Kolumbus. Hinsichtlich des „Don Giovanni“ scheint unsere Opernleitung immer noch im unklaren darüber zu sein, ob Mozarts Meisterwerk als „große Oper“ oder als „dramma giocoso“ zu geben sei; es finden nämlich Aufführungen des Werkes sowohl im großen Hause wie im Residenztheater statt. Nachdem nun seinerzeit Possart und Levi mit dem feinsten Kunstgeschmack das Werk seiner eigentlichen Sphäre zurückgegeben haben, eine Tat, die damals mit allem Nachdruck urbi et orbi verkündet wurde, sollten derartige stilistische Entgleisungen doch vermieden werden. Vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, dem einzig möglichen, sind sie einfach unbegreiflich. — Auch in der jüngstvergangenen Zeit war an Gästen kein Mangel. Es sind zu nennen die Damen: *Edyth Walker* (Isolde), die dem Vernehmen nach ihren dauernden Wohnsitz in München nehmen wird, Frau *Lauer-Kottlar*

(Marschallin im „Rosenkavalier"), Frl. *Koeppen* (Micaela), deren Gastspiel zum Engagement führte, und Frl. *Perard-Petzl* (Sieglinde); die Herren *Bahling* (Hans Sachs), *Rode* (Spielmann in „Königskinder"), *Rudow* (Sylvio und Luna) und *Ernst Kraus*, der neben dem unvermeidlichen Samson unter anderem die Titelpartie in Méhuls „Joseph in Aegypten" mit den höchst überflüssigen *Zenger*schen Rezitativen sang. Ueber kurz oder lang findet vielleicht irgend eine sich „berufen" fühlende Hand, daß auch „Zauberflöte" oder „Fidelio" Rezitative benötigen. Als „Stars" glänzten der Römer *Mattia Battistini*, ein hervorragender Vertreter des Bel canto in den Verdischen Opern „Maskenball" und „Rigoletto", welche beide Werke trotz der Geringschätzung, die ihnen von verschiedenen Seiten entgegengebracht wird, noch bestehen werden, wenn so manches Talmierzeugnis unserer Tage längst vergessen ist, schließlich *Leo Slezak* als Raoul und Radames. Frau *Maryla v. Falken* hat am 14. Mai als Marschallin im „Rosenkavalier" ihr hiesiges Engagement angetreten; Frl. *Ulbrig* sowie Herr *Günther-Braun* folgen einem Rufe nach Mannheim.

Einen neuerlichen Beweis für sonderbare Zustände, die sich an unserer Hofbühne allmählich herausgebildet haben, erbrachte noch der vorletzte Spielabend mit der Zuweisung von Beethovens „Egmont"-Musik an den — Ballettdirigenten. Wie diese unerfreuliche Tatsache lehrt, scheint man maßgebenden Ortes die Bedeutung von Beethovens unsterblichem Meisterwerke völlig zu verkennen. In früheren Zeiten hielt es Generalmusikdirektor Levi für seine Ehrenpflicht, die „Egmont"-Musik entweder selbst zu leiten oder seinen Stellvertreter damit zu betrauen, heutzutage ist das, wie so manches freilich anders geworden. Für die kommende Spielzeit, zu deren Beginn Prof. Dr. *v. Bäry* in den Verband der Bühne treten wird, hat die Intendanz, wie man hört, das Aufführungsrecht von *Waltershausens* „Oberst Chabert" und *Wolf-Ferraris* „Der Schmuck der Madonna" bereits erworben. Vermutlich wird sich *Straußens* „Ariadne auf Naxos" nach der Stuttgarter Uraufführung bald anschließen, so daß der Stagione jetzt schon mit einiger Hoffnung entgegengesehen werden kann.

Prof. Heinrich Schwartz.

Die Wiener Volksoper 1911–12.

NIEMAND verkennt die Schwierigkeiten, die der würdigen Führung eines nicht subventionierten Operntheaters entgegenstehen. Die Wiener Volksoper krankt speziell an der noch immer nicht gelösten Frage eines stabilen Orchesters, weil es vorderhand keine Möglichkeit gibt, es über den Sommer vollzählig beisammen zu halten. So muß im Herbste immer wieder mit dem Drill begonnen werden, und wenn, wie heuer, kein wirklich erstklassiger Dirigent da ist, werden größere Schwierigkeiten unbezwingbar. So ausgezeichnet noch die vorjährige „Salome"-Aufführung unter *Zemlinsky* war, so kläglich fiel heuer die „Feuersnot" ab. Das war um so mehr zu bedauern, als dieses prachtvolle Werk aus dem Repertoire unserer Hofoper leider seit Jahren spurlos verschwunden ist. Von anderen bereits bekannten Opern gab es recht gute Neustudierungen von *Adams* „Wenn ich König wär'", *Bizets* „Djamileh", und *Leoncavallos* „Bajazzo". Daß, wie immer, auch diesmal der Fasching unter sie eine Operette mengte, wird man nicht allzu tragisch nehmen, wenn es sich um Offenbachs „Helena" handelt. Daß sich aber unter den vier, sage vier Novitäten der ganzen Saison auch ein Produkt wie *Reinharts* „Napoleon und die Frauen" finden konnte, ist auch mit der nachösterlichen Theaterflucht nicht zu entschuldigen. Schließlich muß auch ein Theaterkassier Schamgefühl haben. Dieser dreiaktige Stumpfsinn, den der unsterbliche Autor des „Süßen Mädels", das die heutige Hausse an der Wiener Operettenbörse inauguriert hat, nicht nur komponiert, sondern sogar auch „gedichtet" hat, wäre selbst dann unerträglich, wenn er nicht in blasphemischer Weise gerade aus Napoleon einen kompletten Idioten gemacht hätte. Freche Heurigenmärsche, abgegriffene, schmalzige Walzer tun das übrige, um das Machwerk noch weit unter das heute gangbare Operettenniveau zu drücken. Was schon etwas heißen will! — Einen analogen Versuch auf finanziellem Gebiet bedeutet die ernste Oper „Pompeji" von *Marziano Perosi*, Text von Schreder und Prosl. Dies hinwiederum ist ein Versuch mit den Mitteln der Kinodramatik, sinnlose Häufung von Gräßlichkeiten, lehrreiche Illustrationen zu einem Strafgesetzbuche, in denen die eigentlich unnötige Musik nur die Funktion hat, durch Geräusch und Lärm den Nerven noch unangenehmer zu werden. Abstoßend aber wird die Sache, der künstlerischer Wert ruhig abzusprechen ist, durch die genaue Kopie von *Nougues'* „Quo vadis", das an derselben Stätte, wie übrigens auch anderwärts, ein Jahr zuvor ein Kassastück ersten Ranges gewesen war. Dieses krasse Betonen des „non olet" wäre gerade in unserem Fall um so unnötiger, als auch diese Saison wieder ein in jedem Belang erfolgreiches Zugstück gehabt hat. Der „Kuhreigen" von *Kienzl*, Text von *Batka*, ist der erfreulichste Beweis, daß das Vorstadtpublikum gar nicht so schlecht ist, wie man es gern einschätzt; daß es auch an einer feinen und künstlerischen Sache volles Gefallen zu finden versteht. Hier ist eine Volksoper in gutem Sinn, mit einem überaus geschickt gemachten und theaterwirksamen Buch, mit einer Musik, die meisterliches Können mit gemütvoller Erfindung und dramatischer Kraft aufs glücklichste vereinigt. Neben diesem dauernden Gewinn der vergangenen Saison verdient noch ein weniger glanzvoller, aber dennoch bleibender Eindruck festgehalten zu werden: die überaus zarte und innige Pantomime vom „buckligen Geiger", Text und Musik von *Robert Konta*. Unverdient rasch ist sie verschwunden, wohl hauptsächlich einer unzureichenden Aufführung wegen, aber immer noch denke ich gern ihrer empfindsamen Schönheit, die über manche Mängel leicht hinweghilft. Kein Zweifel, daß Konta ein Begabter ist, ein echter musizierender Poet, den man bisher nur als scheuen Lyriker und vergrübelten Symphoniker gekannt und geschätzt hatte, und auch die neue Bekanntschaft mit seinem Talent ist ein bleibender Gewinn, den ich dem letzten Jahr Wiener Volksoper verdanke.

Dr. R. S. Hoffmann.



Königsberg i. Pr. Kurz vor dem Schluß der Saison hat Königsberg sein lang ersehntes Konzerthaus durch die Schöpfung und Eröffnung der prächtigen Stadthalle erhalten. Hier stellte sich zuletzt noch *Max Reger* mit den Meiningern dem Königsberger Publikum als Dirigent und Komponist vor, ohne jedoch in letzter Eigenschaft in dieser Stadt der reinen Vernunft und des musikalischen Konservativismus mehr zu erringen als einen bloßen Achtungserfolg. — Auch die sich anschließende Sommersaison ist musikalisch ergiebig, nämlich durch die Tätigkeit des Tiergartenorchesters, eines gut routinierten, trefflich geleiteten Körpers (gegen 50 Musiker), der nichts mit sonstigen Sommerorchestern gemein hat. Unter Leitung des Fortschrittlers *Paul Scheinpflug*, der neulich wieder auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig als Komponist bedeutsam hervortrat, kamen durch dies Orchester auch einige erwähnenswerte Novitäten zur Aufführung: eine schon im Winter gehörte Märchenouvertüre des bereits als Liederkomponist hervorgetretenen Königsberger Musikkritikers Dr. *Lucian Kamienski*, eine liebenswürdige Schöpfung von erfrischender Einfachheit, *Max Marschalks* Serenade (nach G. Hauptmanns „Und Pippa tanzt"), die den Typus des modernen geschmackvollen Salonstückes vertritt, und des Königsbergers *Otto Besch* Tondichtung für großes Orchester „Nachspiel zu einem Menschenleben", ein Werk, das, geboren aus persönlichen Erlebnissen heraus, zu den kühnsten Hoffnungen berechtigen könnte, wenn der Komponist unter Ablehnung aller — ihm gefährlichen — musikalischen Romantik (Wagner, Humperdinck) sich zu strafferer Motivtechnik und Formgebung (etwa im Sinne unserer Strauß und Reger) verstehen könnte. *Dr. E. Kroll.*

Zoppot. Unter den Naturtheatern hat das Ostseebad Zoppot, jene so reizvoll an der Danziger Bucht gelegene, aufstrebende junge Stadt, sich eine besondere Eigennote vorbehalten: die *Waldoper*. Nachdem in den Vorjahren Kreutzers „Nachtlager", Brülls „Goldenes Kreuz", Wagners „Tannhäuser" (1. und 3. Akt) und Thuilles „Lobetanz" in Szene gegangen waren, gab es diesmal in den ersten Julitagen *Smetanas* „Verkaufte Braut". Und jedesmal eine Steigerung in der glänzenden Ueberwindung der szenischen Schwierigkeiten. Dafür bürgte schon von den Vorjahren her die vollendete Regiekunst von Oberregisseur *Paul Walther-Schäffer* (Neues Stadttheater in Chemnitz), der von dem Zoppoter Stadtbaumeister *Puchmüller* und den Kunstmalern *Frido Badt* und *Paul Lothar Müller* in selbständiger Weise auf das wirksamste unterstützt wurde. Für die Solopartien waren ausgezeichnete auswärtige Kräfte gewonnen. Die führende Rolle verschaffte sich Herr Kammersänger Otto Goritz (Metropolitan Opera-House in New York) mit seiner köstlichen Wiedergabe des Heiratsvermittlers Kezal. Neben ihm glänzten Frl. Charlotte Uhr (Opernhaus zu Frankfurt a. M., engagiert an die Königl. Hofoper in Dresden) und Herr Paul Hochheim (Stadttheater in Hamburg) in den Rollen der Marie und des Hans, während Herr Bozo Miler (Neues Stadttheater in Chemnitz) als Wenzel gesanglich und darstellerisch ein Kabinettstück bot. Die Rollen des Kruschina (Herr Fritz Kerzmann, bisher Stadttheater in Danzig), der Kathinka (Frl. v. Fangh vom Landestheater in Prag), des Micha (Herr v. Westernhagen vom Stadttheater in Regensburg), der Agnes (Frl. Julie Neuhaus vom Hoftheater in Mannheim), sowie des Zirkusdirektors Springer (Herr Schultheis vom Stadttheater in Ulm) und der Tänzerin

Esmeralda (Frau Hansen-Schultheß vom Hoftheater in Weimar) ließen in ihrer Besetzung nichts zu wünschen übrig. Das Orchester (die auf 70 Mann verstärkte Kurkapelle) unter Leitung seines Dirigenten Herrn Dr. *Heß*, I. Kapellmeisters vom Stadttheater in Danzig, und der aus etwa 200 Damen und Herren bestehende Chor trugen durch Schwung und Natürlichkeit der Ausführung wesentlich zum trefflichen Gelingen des Ganzen bei. *W. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die neue Oper „Liebesketten“ von *Eugen d'Albert* soll schon zu Anfang der nächsten Spielzeit an der Dresdner Hofoper ihre Uraufführung erleben.

— In Krefeld soll im Beginn der nächsten Spielzeit eine Oper „Die Glocken von Plurs“ (nach einer Novelle von Pasqué), Musik von Prof. *E. Seyffardt* (Stuttgart), zur Uraufführung kommen.

— *Alfred Kaiser*, der Komponist des musikalischen Schauspiels „Stella maris“, hat ein neues Werk vollendet, das in den Befreiungskriegen spielt und dessen Held Theodor Körner ist, der dem neuen musikalischen Schauspiel Kaisers auch den Titel gegeben hat. Der vom Komponisten selbst verfaßte Text ist zu zwei Dritteln aus Körners eigenen Aeußerungen zusammengestellt, die zum Teil den Gedichten und Dramen, zum Teil den Briefen entnommen sind.

— Die Hofmusikalienhandlung von Bote & Bock teilt mit, daß sich eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gebildet habe, um die Vollmöllersche Pantomime „Das Wunder“ in Max Reinhardts Inszenierung zur Aufführung zu bringen. Die Musik dazu stammt bekanntlich von *Humperdinck*.

— „Der Sturm auf die Mühle“, Volksoper in 3 Akten von *Karl Weis*, ist von der Wiener Volksoper und dem Stadttheater in Brünn zur Aufführung angenommen worden.

— Der Wiener Verlag „Reform“ (Wien II, Nordbahnstr. 12) hat eine umfassende, mit reichem Notenmaterial versehene Schrift über *Smareglias* Oper „Die Falene“ herausgegeben. Als Verfasser zeichnet Kapellmeister Hugo Tomicich, der Vorkämpfer Smareglias. Bestellungen auf Tomicichs Falene-Schrift werden schon jetzt entgegengenommen. Für Smareglias Werke, die Erfolge in Wien, Prag, Dresden, Mailand, New York hatten („Der Vasall von Szigeth“, „Kornelius Schut“, „Istrianische Hochzeit“, „Die Falene“, „Oceana“) und von Schuch, Richter, Toscanini dirigiert wurden, soll Propaganda gemacht werden. (In der „N. M.-Z.“ hatte Dr. Dietz seinerzeit einen größeren Aufsatz über die Istrianische Hochzeit veröffentlicht.)

— Für den Januar nächsten Jahres wird in der Metropolitan-Oper zu New York die Uraufführung eines neuen Opernwerks von *Umberto Giordano*, Libretto nach Sardous „Madame Sans-Gêne“ von Remato Simoni, angesagt.

*

— *Arthur Nikisch* will in der nächsten Saison in den Philharmonischen Konzerten in Berlin eine größere Zahl von Novitäten zur Aufführung bringen; Wolfgang Korngold: Ouvertüre zu einem Schauspiel, Richard Mandl: Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel, Walter Braunfels: Eine Karnevalouvertüre (Brambilla), Holbrooke: Scherzo Queen Mab, Gustav Mrazek: „Max und Moritz“, Burleske. Von Symphonien kommen zur Aufführung: No. 1 von Brahms, No. 7 und 9 von Bruckner, No. 4 von Tschaikowsky, Schumanns d moll, Sgambatis D dur (zum ersten Male) und Mozarts g moll; Richard Strauß wird mit „Zarathustra“ vertreten sein. — Es sind ferner noch eine Symphonie von Mahler und eine Manuskript-Symphonie von Wilhelm Berger in Aussicht genommen.

— Das Städtische Orchester in Elberfeld hat das Fest seines 50jährigen Bestehens durch ein Konzert gefeiert, dessen Ertrag als Beihilfe zum Bau eines Musikerheims in Selters verwendet wird. Als Gast war Prof. Dr. Max Schillings aus Stuttgart erschienen; er dirigierte das Vorspiel zu seiner Oper „Ingwelde“ und „Seemorgen“. Prof. Dr. Haym, in dessen Hand die Leitung der Symphoniekonzerte und der Abonnementskonzerte des Konzertvereins liegt, dirigierte die Dritte Symphonie von Brahms. Von den Dirigenten, so lesen wir in der „Frankf. Ztg.“, die das Orchester durch gute und durch viel böse Tage geführt haben, seien Julius Langenbach, Willy Guttkind, Blättermann, Rückbeil, Bensch, Trenkler und Georg Rauchenecker genannt. Seit Rauchenecker's Tod führt Herr Gemünd den Taktstock. Dank der tatkräftigen Unterstützung der Stadt sind die Mitglieder des Orchesters, 45 an der Zahl, in der Lage, uneingeschränkt durch die Notwendigkeit von Nebenverdienst, sich der Kunst zu widmen.

— Händels weltliches Oratorium „*Semele*“, ein für die Praxis bisher kaum vorhandenes und so gut wie unbekanntes Werk des Meisters, kommt in der bevorstehenden Konzertzeit durch die Robert-Franz-Singakademie zu Halle a. S. zur Aufführung, und zwar in einer neuen Bearbeitung von Königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwes*, dem Dirigenten des Chorinstituts. Auf dem Programm der Robert-Franz-Singakademie stehen außerdem: Requiem von Sgambati, ein Novitäten-Chorkonzert, h moll-Messe von Bach — das letztere Werk in völliger Neueinstudierung. *Kl.*

— *Otto Taubmann* hat zwei neue Männerchöre geschrieben, „Echo“ und „Sonnenaufgang“. (Verlag von F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.)

— Die öffentliche städtische Musikschule in *Preßnitz* hat in einem Symphoniekonzert an Novitäten die Romanze aus der B dur-Suite für 13 Blasinstrumente von Richard Strauß aufgeführt. Ein Konzertstück in e moll für Flöte und Orchester von Adolf Terschak stand u. a. auch auf dem Programm.

— In *Narva* (Estland) hat unter sehr starker Beteiligung das Vierte estnische Sängerfest stattgefunden. *O. Kr.*



— *Eine Gedenktafel für Dr. Wilhelm Kienzl.* Der in Graz lebende Tondichter Dr. Wilhelm Kienzl wohnt seit 18 Jahren nunmehr schon den Sommer hindurch in dem unweit Aussee so reizend gelegenen steirischen Orte Stöckl. Ein kleines, abseits der großen Heerstraße stehendes Häuschen ist es, in dessen ungestörtem Frieden der Meister unbehelligt vom Lärm der Welt eine große Anzahl seiner Werke, den „Evangelimann“, „Don Quichote“, den „Kuhreigen“ und noch weitere Tondichtungen im Laufe der Jahre geschaffen, dazu auch eine Reihe schriftstellerischer Arbeiten über „Die Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts“, „Richard Wagner“, „Aus Kunst und Leben“, „Im Konzert“ etc. Die Gemeinde Reitern, in deren Bezirk das Häuschen liegt, hat nun eine sinnige Gedenktafel anbringen lassen. Mit einer kleinen Feier wurde Dr. Kienzl bei seinem kürzlich erfolgten Einzuge in seinen Sommersitz damit überrascht. Diese Gedenktafel, links über dem Eingange angebracht, zeigt das von Bildhauer *Alois Feichtinger* in Aussee in sprechender Aehnlichkeit vortrefflich modellierte Porträt des Gefeierten. Aus dem prächtigen Charakterkopfe mit seiner hohen Stirne treten trotz des Kneifers deutlich die scharfblickenden Augen hervor, dichtes Haupt- und Barthaar umrahmt das geistvolle Künstlerantlitz. „Dr. Wilhelm Kienzl, Bad Aussee 1912“, verkündet die das Porträtrelief umziehende Inschrift. Eine weitere solche auf der aus rötlichem Untersberger Marmor gebildeten Gedenktafel in goldenen Lettern eingemeißelt, besagt: „Dem Tondichter Dr. Wilhelm Kienzl gewidmet von der Gemeinde Reitern.“ (Siehe Abbildg. S. 443.)

Sofie Frank (Nürnberg).

— *Lex Parsifal.* Gegen die Lex Parsifal, die der neue „Parsifal-Schutzbund“ anstrebt, soll in Berlin eine Bewegung eingeleitet werden, die die Befürworter eines Ausnahmegesetzes Wagner „in einer großzügigen Aufklärungsarbeit“ davon überzeugen will, „daß der Weihe des letzten Wagnerschen Werkes auch bei Aufführungen außerhalb Bayreuths kein Eintrag getan wird.“ Allerdings wird ein ernsthaftes künstlerisches Niveau für diese Vorstellungen vorausgesetzt. Sowohl der Deutsche Bühnenverein wie die Genossenschaft werden angeblich dahin zu wirken suchen. (Siehe unseren Artikel im letzten Hefte. Red.)

— *Musikerkammer.* Der Vorstand des „*Allgemeinen Deutschen Musikvereins*“ wird, gemäß dem Beschlusse der Danziger Hauptversammlung, im Herbst dieses Jahres eine Konferenz von Delegierten musikalischer Verbände einberufen, auf der der Plan für die Gründung einer „Musikerkammer“ beraten werden soll. Die Konferenz wird, dem Wunsche der Mehrzahl der Verbände entsprechend, in Berlin stattfinden, und zwar voraussichtlich am 27. und 28. September. Anfangs September werden die Einladungen an die zunächst in Frage kommenden Verbände ergehen. Zum Zwecke der wirksameren Förderung der Sache wird sich eine gewisse Einschränkung des Arbeitsprogramms notwendig machen; die bisherigen Vorarbeiten haben bereits eine solche Fülle von Verhandlungsstoff ergeben, daß es unmöglich sein wird, bei den ersten Beratungen gleich das ganze Programm aufzurollen.

— *Von den Konservatorien.* Das Königl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* hat nicht weniger als sieben öffentliche Prüfungsabende, darunter eine Theateraufführung im Interimtheater (das damit seine Pforten nach 10jähriger Spielzeit schloß) abgehalten. Gesang, Solospiel für Streicher, Bläser, Klavier, Orgel, ferner Deklamationen zeigten die gediegene Schule. Auch das Schülerorchester hat sich gut entwickelt. — In den Schlußaufführungen der Hochschule für Musik in *Mannheim* waren zwei öffentliche Konzerte mit Orchester bemerkenswert, in denen 8 Klavierkonzerte gespielt wurden. Auch die Kammermusikaufführungen sind besonders zu erwähnen. — Ihre Jahresberichte haben uns zugesandt: die Königl. Akademie der Tonkunst in *München*, der Steiermärkische Musikverein in *Graz*, der *Pettauer* Musikverein, das *Stern*sche Konservatorium

in *Berlin* den Bericht über das 62. Schuljahr, das Konservatorium der Musik mit Musiklehrerseminar in *Heidelberg* den 18. Jahresbericht.

— *Oskar Fried und die Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin.* Wie berichtet, ist Oskar Fried von der Leitung der Gesellschaftskonzerte zurückgetreten. An seine Stelle trat Generalmusikdirektor *Steinbach.* In dem Geschäftsbericht der Gesellschaft wird nun Herrn Fried der Vorwurf gemacht, daß er in den fünf Jahren seiner Dirigententätigkeit seine Programme zu einseitig gestaltet hätte. Abnahme der Mitgliederzahl und niedrige Kasseneinnahmen seien die Folge davon gewesen und noch anderes mehr. — Oskar Fried hat darauf in längeren Ausführungen geantwortet; der letzte Grund seines Rücktrittes sei gewesen, daß die Gesellschaft der Musikfreunde ihren ursprünglichen idealen Bestrebungen, die einzig ihn an das Unternehmen gefesselt hätten, untreu werden wollte und vor allem auf sichere pekuniäre Erfolge ausging. Ob sie dieses praktische Resultat auf dem neuen Wege der „populären" Programme und sparsamen Proben erreicht, werde sie im nächsten Geschäftsjahr nachweisen können. — Wenn die Gesellschaft für Musikfreunde statt der Novitätenschau hauptsächlich gangbare Werke durch einen „ersten Dirigenten" aufführen lassen will, dann ist sie bei der riesigen Berliner Konzertflut in der Tat überflüssig und Herr Fried hat recht daran getan, zurückzutreten.

— *Von den Theatern.* Die *Mannheimer* „Intendantenkrise" hat eine unerwartete Auslegung gefunden. Wie die Zeitungen melden, hat Intendant *Gregori* als Begründung seines sofortigen Entlassungsgesuchs angegeben, daß er nicht mehr mit Hofkapellmeister *Bodanzky* zusammenarbeiten könne. Hofkapellmeister Bodanzky hat darauf aus Antwerpen geantwortet: „Mit peinlichem Erstaunen lese ich, daß ich die Ursache von Gregoris Rücktritt vom Mannheimer Intendanturposten sein soll. Ich weise es entschieden zurück, diese mir vom Intendanten Gregori in meiner Abwesenheit zugedachte Rolle zu übernehmen. Konflikte zwischen Gregori und mir bestanden ebensowenig, als ich an Gregoris Differenzen mit der Theaterkommission Schuld trage. . . . Ich finde es bedenklich, daß Intendant Gregori mit meiner Person die wahren Gründe seiner Amtsmüdigkeit verdecken will, und werde keinen derartigen Versuch dulden." — Aus *Halle a. S.* wird berichtet: Geheimrat Max Richards, der Direktor des Halleschen Stadttheaters, der in den vergangenen 3 Jahren jährlich einen durchschnittlichen Reingewinn von 50 000 M. erzielte, hat in der letzten Saison infolge der Konkurrenz der Kinos ein Defizit von 14 000 M. zu verzeichnen. Er hat sich daraufhin an den Magistrat gewandt mit der Bitte, die Eintrittspreise für das Stadttheater erhöhen zu dürfen. Nach sehr heftiger Debatte hat die Stadtverordnetensitzung dies genehmigt. — Auch Direktor Horvitz vom *Jenaer* Stadttheater hat in der vergangenen Saison ein Defizit von 10 000 M. zu verzeichnen. — Der Magistrat *Breslau* hat zur Sanierung der Breslauer Theaterverhältnisse 160 000 M. genehmigt unter der Bedingung, daß Direktor *Löwe* von seinem Amte zurücktrete. Daraufhin hat Direktor Löwe seinen Rücktritt angezeigt. Er wird am 15. Mai 1913 von seinem Posten scheiden. — Als Ergänzung unserer Notiz im vorigen Hefte über *Hammersteins* Fiasko in London sei noch mitgeteilt, daß H. die Presse informierte, seine sieben Monate Oper in London haben ihm das nette Sümmchen von 900 000 M. gekostet und daß bei der Uraufführung von Massenets „Don Quichotte" die Kasseneinnahme nur 1700 M. war. Die „Daily Mail" meint übrigens, daß Hammerstein selber Schuld an seinem Fiasko habe: Das bloße Bauen eines komfortablen und glänzend dekorierten Opernhauses könne beim Fehlen jedes künstlerischen Zieles noch keine Oper bezeichnen. Herr Hammerstein hat aber in 72 Aufführungen geboten: Tales of Hoffmann, Faust, Romeo and Juliet, Don Quichotte, Les Cloches de Corneville, Il Trovatore, Rigoletto, Mignon, Barber of Sevilla, Childon of Don, La Favorita, William Tell und La Traviata, und alles das ohne irgendwelche Künstler ersten Ranges! — Uebersichten über die letzte Spielzeit haben uns zugesandt: das Königl. Interimtheater in *Stuttgart* (eine Oper als Uraufführung: Zöllners „Zigeuner"), das Herzogl. Hoftheater in *Dessau* (zwei Uraufführungen: „Dejanire" von Saint-Saëns und Joseph Reiters „Ich aber preise die Liebe") und das *Düsseldorfer* Stadttheater.

— *Wagneriana.* Einen ungedruckten Brief Richard Wagners veröffentlicht Richard Sternfeld in der „Vossischen Zeitung". Der Brief ist an Brendel, den früheren Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik", gerichtet und gibt Kunde von der verzweifelten Lage, in der sich Wagner zu Ende des Jahres 1859 in Paris befand. Die Sorgen und die Not mit „Tristan" bilden das Leitmotiv des Schreibens.

— *Manuskriptenfund.* In der *Wiener* k. k. Hofbibliothek hat Musikhistoriker Dr. *Fritz Prelinger* alles untersucht, was an Handschriften von *Konradin Kreutzer* vorhanden war, und daraus nun den Nachweis geführt, daß die Partitur des „Nachtlagers von Granada" von Kreutzers eigener Hand herrührt, sowie daß sie bei der ersten Wiener Aufführung vom Komponisten benutzt worden ist. Dr. Prelinger ist zurzeit mit einer Kreutzer-Biographie beschäftigt.

— *Verlagswechsel.* Zum Artikel über *Bertrand Roth* in Dresden schreibt uns der Musik- und Bühnenverlag *Fritz Baselt* in Frankfurt a. M., daß des Komponisten drei Lieder (op. 2) und Klavierstücke (op. 3 und 4) kürzlich in seinen Verlag übergegangen sind.

— *Näher zu dir, mein Gott!* Durch die Zeitungen geht die ungeheuerliche Nachricht (und ist bis jetzt noch nicht dementiert worden), daß die White-Star-Linie sich weigere, den Angehörigen der bei der „Titanic"-Katastrophe untergegangenen Musiker, die bis zuletzt ihre Pflicht getan, eine Entschädigung zu zahlen. Offenbar ist es dem tapferen Direktor der White-Star-Linie, der als einer der ersten an die eigene Rettung dachte, „peinlich", an die armen „Musikanten", die den Heldentod starben wie nur je Soldaten auf dem Schlachtfeld oder die Mannschaft des „Iltis", erinnert zu werden.

— *Preisausschreiben.* Zum Preisausschreiben der „Art Publication Society" in St. Louis (siehe Heft 20) wird mitgeteilt, daß niemand mehr als drei Kompositionen für jede Klasse einsenden darf, daß jede Komposition in einem eigenen Kuvert (mit dem nom de plume versehen) einzusenden und von einem anderen versiegelten Kuvert begleitet sein muß, in dem sich der wirkliche Name und die Adresse des Komponisten befinden. Wünschenswert ist auch, daß diese letzten Kuverts Biographie und Photographie des Einsenders enthalten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Arnold Schönberg* teilt der Presse mit, daß die in mehreren Zeitungen veröffentlichte Nachricht von seiner Uebersiedlung nach Wien unrichtig ist. Es ist ihm zwar von der Akademie in Wien eine ordentliche Professur angetragen worden, doch hat Schönberg diese Berufung abgelehnt. Der Künstler bleibt also in Berlin, wo er sich vorwiegend seinem kompositorischen Schaffen widmen wird. Daneben wird er auch als Dirigent eigener und fremder Kompositionen in Deutschland, Holland und Paris in der nächsten Saison tätig sein.

— Dr. *Adolf Chybinski* hat sich an der k. k. Universität in Lemberg als Privatdozent für Theorie und Geschichte der Musik habilitiert. Dr. Chybinski, ein Schüler von L. Thuille, hat seine theoretisch-wissenschaftlichen Studien an der Münchner Universität gemacht. (Dr. Ch. ist Mitarbeiter der „N. M.-Z.")

— Aus *Reval* wird uns geschrieben: Prof. *A. K. Ljadow* hat unter großen Ovationen sein 35jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Mit der Gründung zweier Stipendien (Ljadow-Stiftung) ist seine hervorragende pädagogische Tätigkeit am St. Petersburger Konservatorium ausgezeichnet worden. *O. K.*

— Der Klavierpädagoge Prof. *Gottfried Linder,* Lehrer am Königl. Konservatorium in Stuttgart, hat am 22. Juli seinen 70. Geburtstag gefeiert. Mit Schluß des Sommersemesters wird Prof. Linder von seinem Lehramt zurücktreten. Gottfried Linder hat im Stuttgarter Musikleben eine hervorragende Rolle gespielt, in erster Linie als Pädagoge und Pianist, aber auch auf kompositorischem Gebiete hat er sich ausgezeichnet. Klavierstücke, Lieder, Chöre, Orgelwerke, Orchesterstücke, sowie zwei an der Stuttgarter Hofbühne aufgeführte Opern, „Dornröschen" und „Der letzte Hohenstaufe" (Text von der kürzlich gestorbenen Herzogin Wera), sprechen von seiner schöpferischen Begabung. Vor allem sind aber seine ausgezeichneten Kadenzen zu Mozartschen Klavierkonzerten zu nennen. Linder hat seinerzeit zu den Vorkämpfern moderner Musik (damals Richard Wagner) gehört; heute freilich geht er nicht mehr so stürmisch mit den Neuesten mit, erkennt aber ihre Bedeutung in vielem durchaus an. (Näheres über den Lebensgang des Künstlers finden unsere Leser in einem Artikel der Nummer 15 des XV. Jahrgangs der „N. M.-Z.") Für die Freunde und Bekannten sind es stets interessante Stunden, die sie mit Gottfried Linder verbringen. Die Erlebnisse einer künstlerisch großen Zeit und die daraus gewonnenen Anschauungen spiegeln sich, von einem regsamen Geist übermittelt, im Gespräche mit Linder deutlich wider. Möge dem Siebzigjährigen die geistige Frische auch fernerhin beschieden bleiben und seinen Lebensabend verschönen. — Gottfried Linder ist das Ritterkreuz des Ordens der Württ. Krone verliehen worden.

— Stadtrat *Franz Plötner* in *Dresden* hat als Inhaber der Firma F. Ries sein 25jähriges Jubiläum gefeiert. Der Oberbürgermeister Dr. Beutler hob in einem Schreiben die Verdienste Plötners um das Musikleben Dresdens hervor.

— Dem Dirigenten der „Halleschen Singakademie" und des „Sängerbundes an der Saale", Herrn *Willi Wurfschmidt,* ist der Titel „Königl. Musikdirektor" zuerkannt worden. Wurfschmidt hat sich namentlich um die Händel-Pflege in Halle (Chrysander-Bearbeitung) Verdienste erworben. *Kl.*

— Unter mehr oder minder kinematographenartigen Ueberschriften wird ein galantes Abenteuer aufgebauscht, das *Mascagni* auf einer Reise nach Paris gehabt haben soll. Was geht das die große Oeffentlichkeit Europas und Amerikas an? Und dieselben Zeitungen schimpfen dann unausgesetzt über die Sensationsgier der heutigen Künstler!

Klaviermusik. — Lieder. — Verschiedenes.

Wilhelm Berger. *Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere.* op. 61. (9 M.) *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Ein bedeutendes Tonstück, von dem nun auch dahingeschiedenen geschätzten Tondichter i. J. 1905 komponiert. Man begreift hier den Vorzug des Spiels auf zwei Klavieren vor dem vierhändigen Spiel auf einem Instrument. Jeder Spieler hat da volle Bewegungsfreiheit, kann selbständig sein Teil zu der Gesamtwirkung beitragen und das Zusammenspiel wird hier erst recht zum konzertierenden Wettstreit, da jedem Spieler sein Recht widerfährt. Auch was die Klangwirkung betrifft, so zeugen die Variationen von einer glücklichen Hand. Was aber die Hauptsache ist: sie sind auch inhaltlich ein prächtiges Werk von vorwiegend ernstem Charakter, fesselnd bis zum letzten Ton, harmonisch interessant, melodisch anziehend, durch reiche kontrapunktische, aber niemals ausgeklügelte oder pedantische Kunst den Kenner erfreuend und von zwei tüchtigen Pianisten vorgetragen, einer nachhaltigen Wirkung auch auf ein größeres Publikum sicher.

Edwin Schultz. 1. Ballettszene, 2. Reiterstückchen, op. 203 (à 1.50 M.) *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Diese zwei kleinen Tonwerke für zwei Klaviere sind von gefälligem, anspruchslosem Charakter, frisch und leicht hingeworfen und wohlklingend.

Gustav Lazarus. *Drei Stücke für zwei Klaviere* (op. 39): 1. Ländler (1.50 M.), 2. Scherzo (2 M.), 3. Valse lente (2.50 M.). *Carl Simon Musikverlag in Berlin.* Diese drei Klavierstücke sind am Sternschen Konservatorium zu Berlin eingeführt. Das uns vorliegende Scherzo ist, obschon der Scherzocharakter nicht gerade hervorstechend ist, ein temperamentvolles, für die beiden Instrumente dankbar und geschickt gearbeitetes Stück, das keine zu großen Anforderungen an die Spieler macht. *A. Sch.*

Liapounow, op. 40: 3 morceaux. 2 M. (m.—s.) Verlag *Zimmermann.* Aristokratische Salonmusik im höchsten und edelsten Sinn, charaktervoll, wenn auch von großen Vorbildern beeinflußt. Das *Prélude* ist gedanklich noch am selbständigsten, die *Elegie* ist in ihrer unruhigen Melancholie und chromatischen Bläßlichkeit eine weitere Ausführung des Chopinschen Prélude No. 4 und die *Humoreske* mit ihren vollen Akkordgriffen und ihrem meditierenden, zum ersten stürmischen Thema kontrastierenden langsameren Mittelsatz ganz der Schumannschen Empfindungswelt und Ausdrucksweise verwandt. Man vergleiche mit dem ersten Thema Schumanns Finale des dritten Streichquartetts op. 41.

Von den Neuheiten des *Süddeutschen Musikverlags Straßburg* können wir die Stücke von **Steiner** und **Koralt** kaum empfehlen, sie sind Durchschnittsware. Besser sind:

W. de Hart: 3 Stücke (1.50 M.): a) *„Ballo“*, b) *„Träumerei“*, c) *„Capriccietto“* (m.—s.) und 2 *Tänze:* Mazurka und Gnomentanz (1.50 M.), ferner *Skizzen* (1.50 M.). Die drei erstgenannten Kompositionen zeigen eine gesuchte Originalität; andere dagegen, wie die erste Skizze und der Gnomentanz, sind einwandfrei und wertvoll.

G. Bubeck, op. 3: *„Maienlust“*, op. 4: *„Der kleine Trotzkopf“* (zus. 1.50 M.). Leichte und harmlose Unterhaltungsstücke ohne Eigenart.

M. Meißner: *„La mauresque“*, spanische Serenade (m.). 1 M. Ein dankbares Vorspiel- und Unterhaltungsstück, frei von Trivialität, es steht in Moll.

Derselbe: *Metamorphosen-Walzer* (2 M.). Ein nicht zu schwerer Tanzwalzer, der sehr bekannt klingt.

Ignaz Tomaszewski, op. 12: *„Träumerei“* (1 M.). Dem an hübschen Gedanken nicht armen Stück fehlt die Klarheit der Form und die Logik. Einige Ungeschicklichkeiten und plumpe Schreibfehler verraten den Anfänger.

N. Medtner, op. 20: *Zwei Märchen* (*Russischer Musikverlag, Berlin*), mit eigenartigem Titelblatt. No. 1: b moll (m.—s.), 1 M. No. 2: h moll (m.—s.), 1.70 M., zus. 2 M. Der Autor ist ein russischer *Brahms*, so herb und kraftvoll sind diese unheimlichen, „totschlaglaunigen“ Märchen, die wir mit größerem Recht Balladen oder Rhapsodien nennen. Dieser Komponist ist, wenn auch noch nicht völlig selbständig, doch ein „Kerl“, dem alles Unbedeutende und Weichliche zuwider ist. Es spricht Größe und Unerschrockenheit aus dieser Musik, die keinem noch so gewagten Klang aus dem Wege geht und mit ehernem Schritt dahinschreitet, pathetisch und düster. No. 1, ebenso wie No. 2 aus einem Hauptmotiv technisch und formal trefflich entwickelt, ist milder, No. 2 ist leider rhythmisch zu gleichmäßig (ein echt russischer Zug) und zu weit ausgesponnen. Ich mache Konzertspieler auf diese beiden Würfe dringend aufmerksam.

*

Fr. Delius, Fünf Lieder. 1. „Das Veilchen“, 2. „Im Garten des Serails“, 3. „Seidenschuhe“, 4. „Herbst“, 5. „Irmelin“. 3 M. netto. *Harmonieverlag.* Das sind stimmunggesättigte, auserlesene Gedichte der dänischen Dichter Holstein und J. P. Jakobsen (irrtümlich steht zweimal Jakobson, der Name eines verstorbenen Theaterkritikers von Berlin), von ebenso wundervollen neutönerischen Harmonien umkleidet. Jedes Lied eine Welt für sich und doch alle fünf zusammengehalten durch den Grundton einer bestrickend farbenreichen, üppigen, romantischen Stimmung. Die Melodie — sie paßt in der Deklamation zum englischen Text besser als zum deutschen — wird hauptsächlich durch eine kühne und doch tiefer liegenden Gesetzen gehorchende Harmonik bestimmt, ist aber für den musikalischen Sänger unschwer zu lernen. Auch die weitgriffige, vorzeichnungsreiche Begleitung ist mit Ausnahme von „Herbst“ leicht zu bewältigen. Die Lieder dürfen in keines bedeutenderen Sängers Programm fehlen. Im übrigen ist der Name des Komponisten so angesehen, daß jede weitere Empfehlung unnötig erscheint.

Max Auer: *Bitte an den Schlaf.* 1 M. *Süddeutscher Musikverlag.* Ernst, harmonisch, reich und modern.

H. Leichtentritt (op. 2): *Elf Gesänge zu Texten verschiedener Dichter* à 1—1.80 M. op. 3: *Lieder zu altdeutschen Texten* à 1—1.80 M. Verlag *Stahl, Berlin.* Der Komponist ist uns als Herausgeber alter Musik bekannt und die Beschäftigung mit dieser hat auf seine eigene Produktion bestimmend eingewirkt, wie die seiner Natur offenbar besonders zusagende Wahl der altdeutschen Gedichte beweist. Er befleißigt sich im allgemeinen eines kraftvollen, diatonischen Stils, einer von Nervosität nicht angekränkelten Harmonik und faßbarer Melodik, scheut sich aber darunter hinein durchaus nicht vor komplizierteren Ausdrucksmitteln und kühnen Wendungen. Die Begleitung ist selbständig und stimmenreich, mit wenigen Ausnahmen unschwer. Es fehlt aber seinen allzu zahlreichen Liedern das Persönliche, das Interessante, Subjektive, das klanglich Bezaubernde und das Eingehen aufs Einzelne. Als Proben mehr entwickelter Eigenart mögen gelten: op. 2, No. 6: „Grabschrift des Zephyrs“, No. 7: „Ich sehe dich“, No. 8: „Könnt' ich spielen“, No. 9: „Lebewohl“, No. 11: „Die Nachtreise“. Aus op. 3, No. 1: „Altdeutsches Minnelied“, No. 2: „Morgengesang im Kriege“ (sehr kraftvoll), No. 6: „Es jagt ein Jäger“, No. 7: „Maria, Gnadenmutter“, No. 10: „Ich hab mir einen Garten gepflanzt“. Wir empfehlen dem Autor statt extensiver mehr intensive Arbeit.

R. Mahler (nicht der berühmte), op. 13: *Drei Zigeunerlieder.* à 1 M. Verlag *Bosworth.* Trotz der Zahl 13 doch ein recht glückliches Opus; harmonisch und rhythmisch echte und packende Lieder, in der Art der Brahmsschen ungarischen Tänze und des Zigeunertanzes aus Bizets „Carmen“. *C. Knayer.*

*

Bayreuth 1912. Das „Handbuch für Festspielbesucher“ von Friedrich Wild, der reich illustrierte bekannte Führer, ist auch in diesem Jahre wieder auf dem Plan erschienen und wird vielen eine willkommene Gabe sein.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 21 bringt an erster Stelle ein Klavierstück „Maiblume“ unseres Wiesbadener Mitarbeiters Professor *Otto Dorn.* Das anmutige Stück ist einer Sammlung „Frühlingsblumen“ entnommen. — An zweiter Stelle steht ein stimmungsvolles, musikalisch schönes Lied „Was ziehen die Wolken so trübe“ von dem unseren Lesern gleichfalls gut bekannten Kölner Komponisten *Ernst Heuser.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 1. August, des nächsten Heftes am 22. August.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

K. Kr. Für das Künstlerexamen müssen Sie die Empfehlung einer staatlich oder sonst renommierten Anstalt (Konservatorium) haben. Es heißt weiter in der Verordnung: „Vom Nachweis der wissenschaftlichen Befähigung dürfen Künstler von hervorragender Leistung auf Grund amtlich beglaubigter Zeugnisse entbunden werden.“ Wenden Sie sich an eine amtliche Zivilstelle oder an das Bezirkskommando.

G. Z. Warum immer indirekt? Wenden Sie sich direkt an Herrn Eugen Honold, Gerichts-Assessor, Justitiar der Verlagsfirma W. Girardet in Düsseldorf.

Oberlandesgerichtsrat Sch. Die Frage läßt sich, so allgemein gestellt, natürlich nicht genau beantworten. Die Tempi der Menuetts Mozarts sind etwa M. M. 𝅗𝅥 = 152—160, Haydns werden es langsamer sein. Es kommt ja auch auf den Charakter des Stückes an, z. B. wäre für das Ochsen-Menuett (Grave) etwa 𝅗𝅥 = 96 zu setzen. Die individuelle Auffassung spielt natürlich auch eine Rolle.

F. B. Es werden immer dieselben Fragen gestellt. Wir können Ihnen in Kürze die Antwort an dieser Stelle nicht geben. Außerdem ist Ihre Frage nicht deutlich: „Bedarf es einer besonderen Erlaubnis, wenn ein Komponist einen Chor drucken lassen will?“ Von wem? Vom Textdichter meinen Sie offenbar? Lesen Sie den orientierenden Aufsatz von Dr. Freiesleben: „Komponist und Textdichter“ in Heft 11 des XXXI. Jahrgangs der „N. M.-Ztg.“ und — senden Sie das nächstemal Ihren Abonnementsausweis mit.

E. E. Riemanns Katechismus der Fugen-Komposition (Analysen des Wohltemperierten Klaviers). Nachdem Sie Riemann, neben Louis-Thuille, benutzt haben, so lassen Sie sich auch seine übrigen Lehrbücher zur Ansicht senden (Große Kompositionslehre usw.). — Die Instrumentationslehre von Berlioz-Strauß (Peters, 24 M.). Berlioz-Weingartner, Lehrbuch und Beispiele (je 5 M.). Wir bitten auch unsere Anzeigen und Besprechungen zu beachten. — Wenden Sie sich wegen Ausleihens von Partituren usw. an den Verlag von C. A. Klemm in Leipzig, Neumarkt 28.

J. L., W. Wie Sie sich um eine Stellung als Musiklehrer und Dirigent im Auslande (Japan) bewerben können? — Da ist freilich guter Rat teuer. Vielleicht bekommen wir einen solchen von einem erfahrenen Leser? — Am besten fragen Sie wohl auf dem Konsulate in Wien an. Jedenfalls müssen Sie es vermeiden, ohne amtliche Auskunft und genaue Kenntnis der Verhältnisse in jene Länder zu gehen.



Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Juli.)

K. R. Ihre vier Chöre sind unbrauchbar. Bei einigem Weiterstudium müßte es Ihnen möglich sein, wenigstens auf dem Gebiet des volkstümlichen Lieds mit befriedigenden Leistungen aufzuwarten. Talent ist vorhanden.

K. H., W. Der schlichte Tonsatz klingt zu dem jüdischen Text nicht übel und kann vor einer anspruchslosen Zuhörerschaft gelegentlich verwendet werden.

R. R. L. 87. Ihre Gavotte nähert sich mehr dem Charakter eines Rigaudon. Im 2. Teil ist der 5. Takt unklar; es würde hier besser der 1. Takt (e dis e a) wiederholt.

H. K—ig, Tr. Ihre vier Lieder, die wir mit Interesse durchspielten, mit Dank zurück.

K. D.; P—tz. Der Erfolg Ihres autodidaktischen Studiums ist ein sehr erfreulicher. Die Klavierfuge besitzt, wenn die kontrapunktische Behandlung auch nicht überall einwandfrei ist, Verve. Schon das Thema ist nicht gewöhnlich. Sie sollten sich einer tüchtigen Lehrkraft anvertrauen. Auch Ihre Chorsätze sind bemerkenswerte Anläufe. Der Psalm fällt durch handwerksmässige Mache ab.

L. M., A. Sie sind ein fleißiger Kirchenkomponist, aber der gewählten Behandlungsart der Choräle zeigen Sie sich nicht gewachsen. Es fehlt Ihnen die kontrapunktische Schulung. Wollten Sie sich nicht lieber begnügen mit einer einfachen figurativen Ausschmückung oder selbständigen liedmäßigen Formen? Nur keinen geistlosen Zwirn.
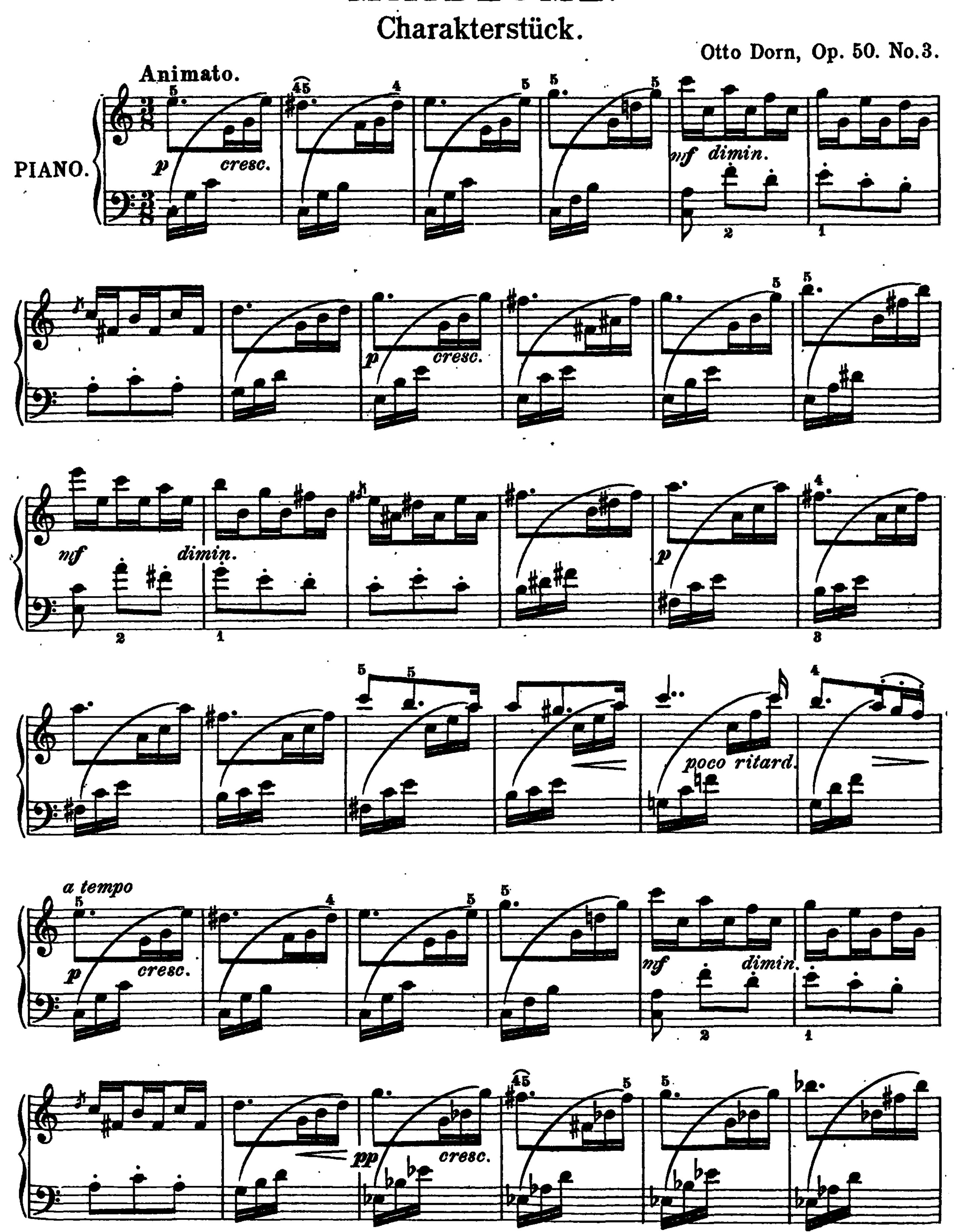
Ingeborg. Ihr Marsch klingt. Die Motive sind hübsch. Das Trio zeichnet sich als wirksamer Gegensatz aus. Die Einleitung hat einen Takt zu viel. Drucken lassen wollen Sie diesen Bimbam hoffentlich nicht.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
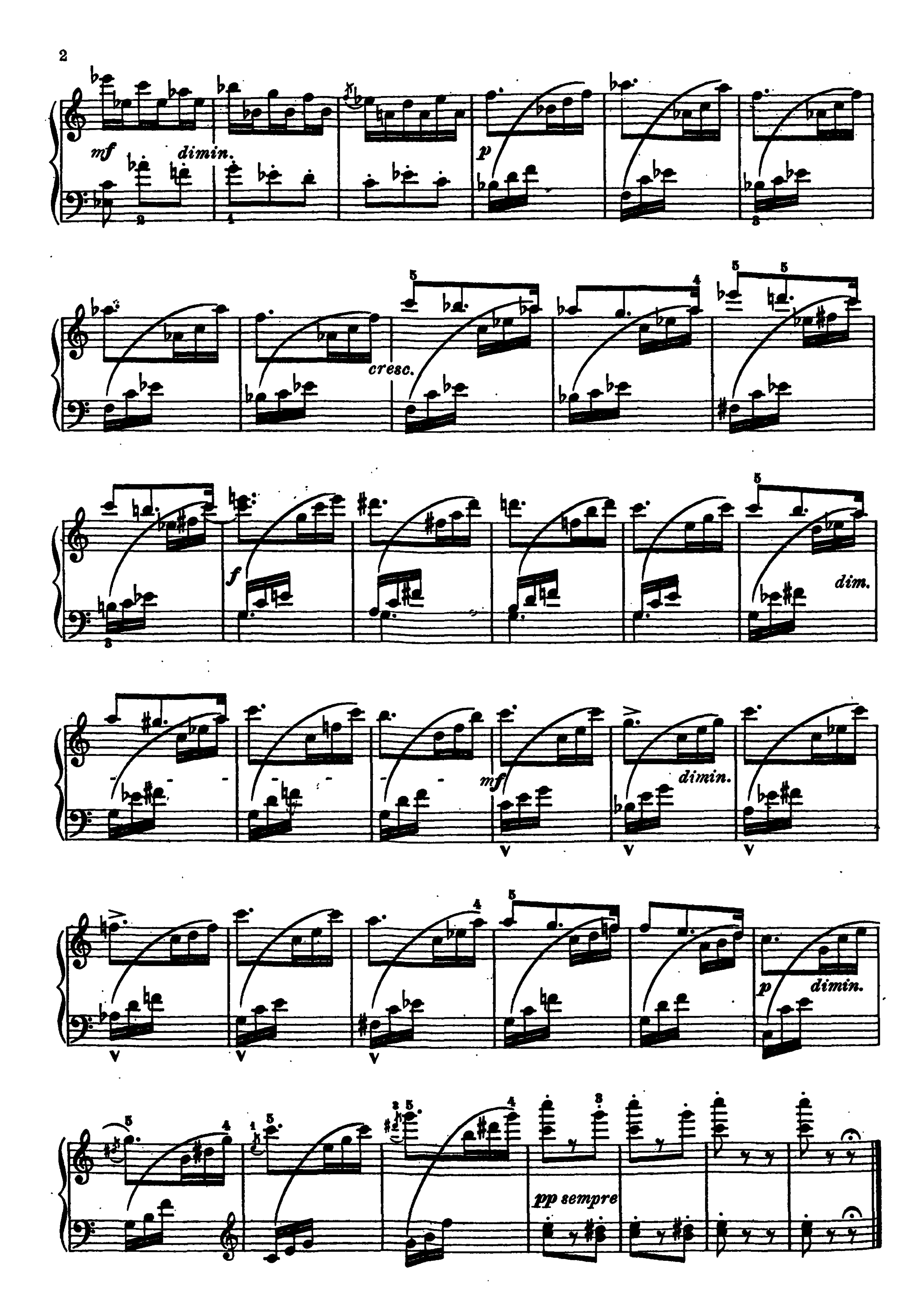
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MAIBLUME.
Charakterstück.
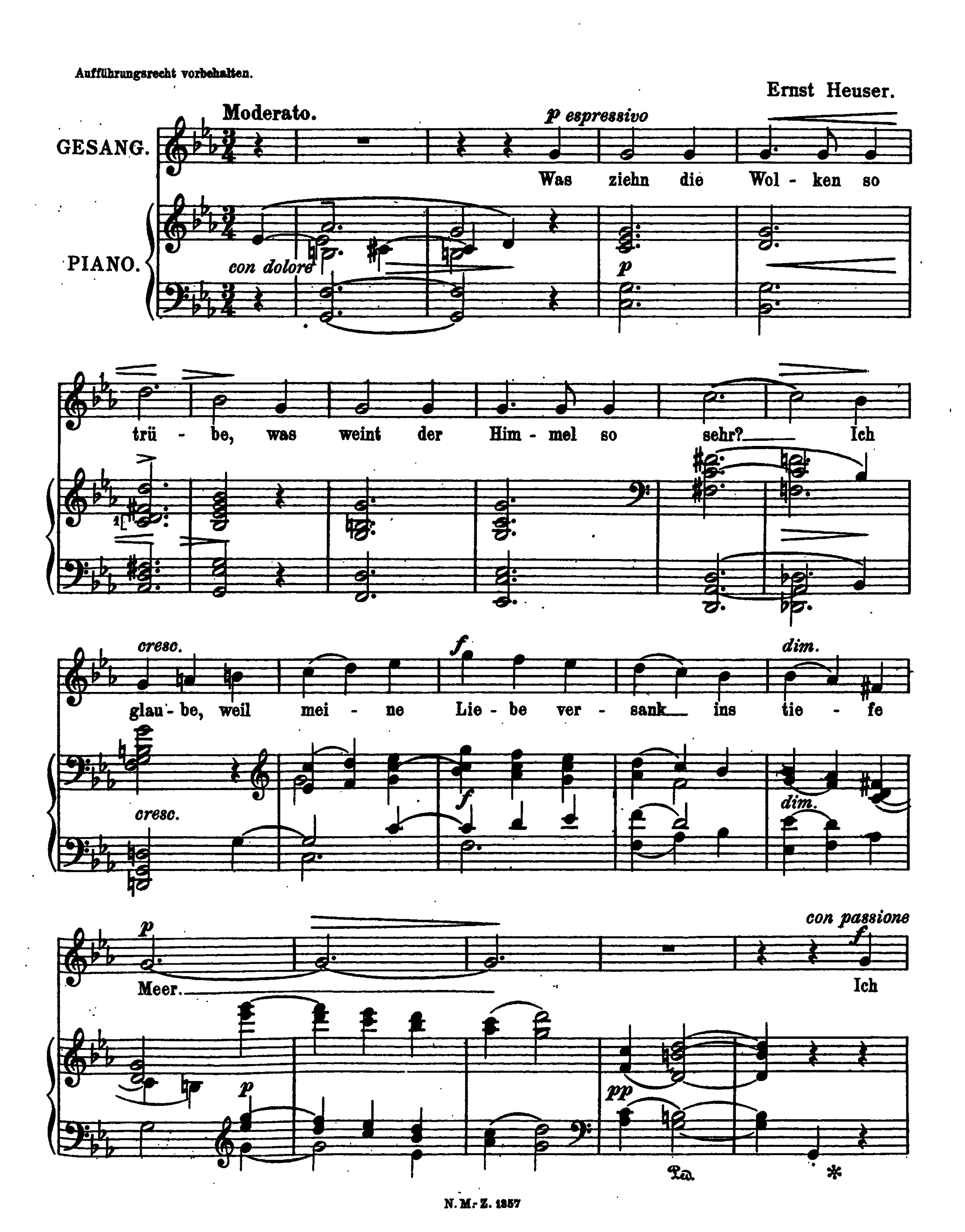
Otto Dorn, Op. 50. No. 3.



Aus: „Frühlingsblumen". Sechs kleine Charakterstücke für Klavier, Op. 50. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages C. A. Challier & Co., Berlin.


mf
dimin.
p
cresc.
f
dim.
mf
dimin.
p
dimin.
pp sempre

„WAS ZIEHN DIE WOLKEN SO TRÜBE?“



Tor! — Schon mor - gen am Ta - ge glüht wie - der der

f

Ped. *

dim. molto — *p* — cresc.

Son - nen - schein, — und ich bin mit mei - ner Kla - ge und

dim. molto — *p* — cresc. — *f*

dim. — quasi forte

mei - nem Schmerz al - lein, — mit mei - nem,

dim. — *p* — *p* — *mf*

appassionato — *f* — riten.

mei - nem Schmerz — al - lein! —

etwas eilen

riten. — *f* — *sf* — *sf*

Ped. *

XXXIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
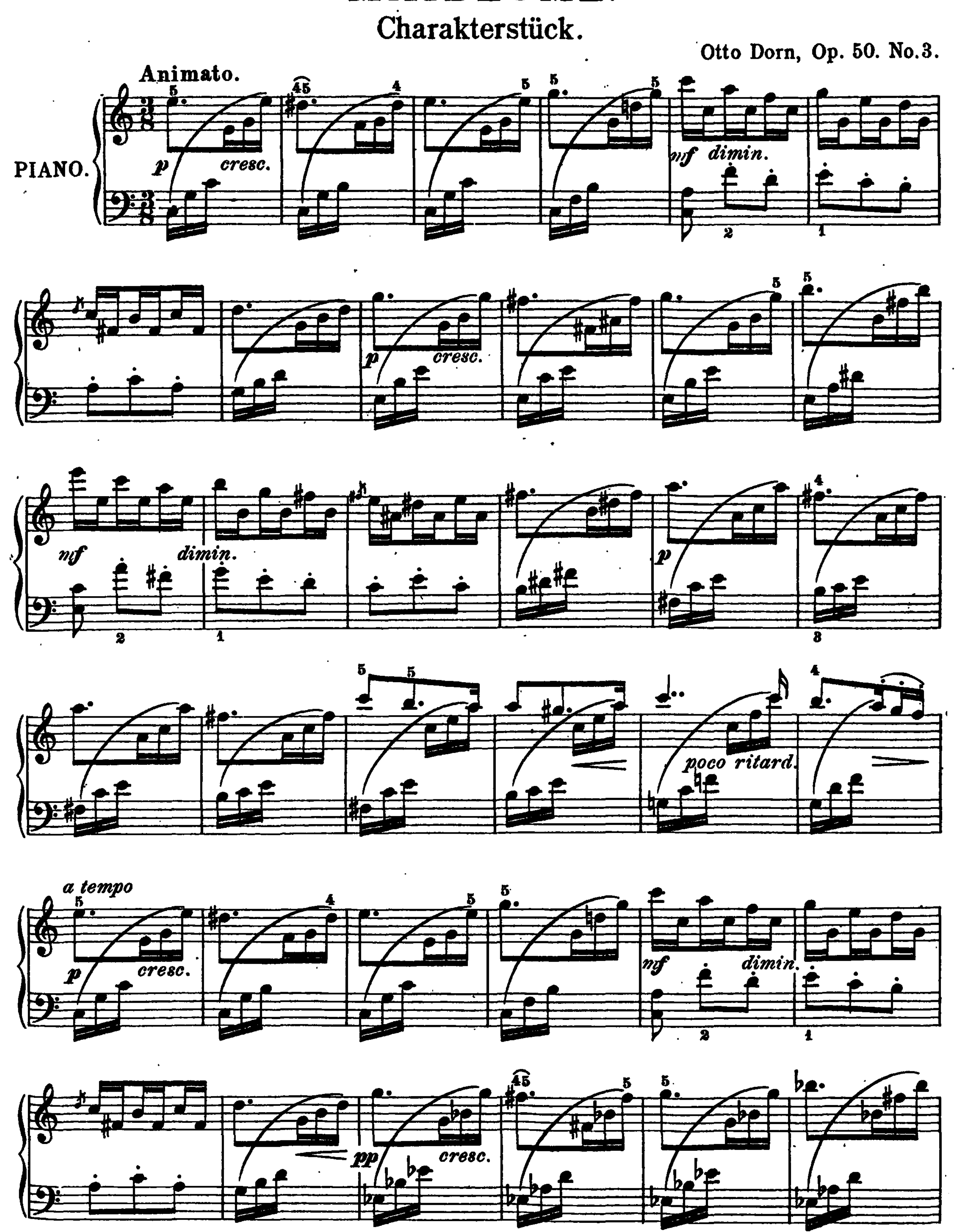
1912.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
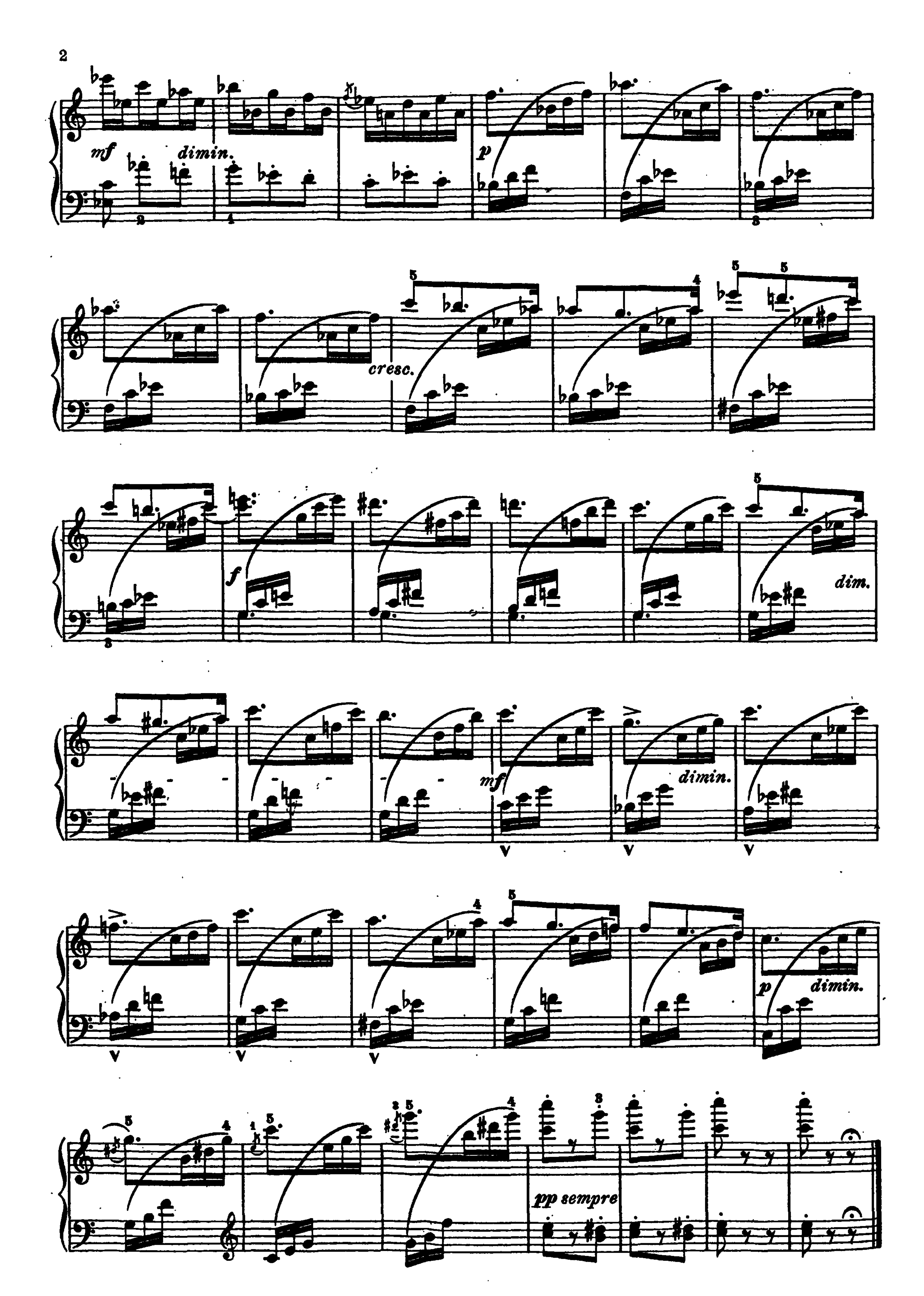
MAIBLUME.

Charakterstück.
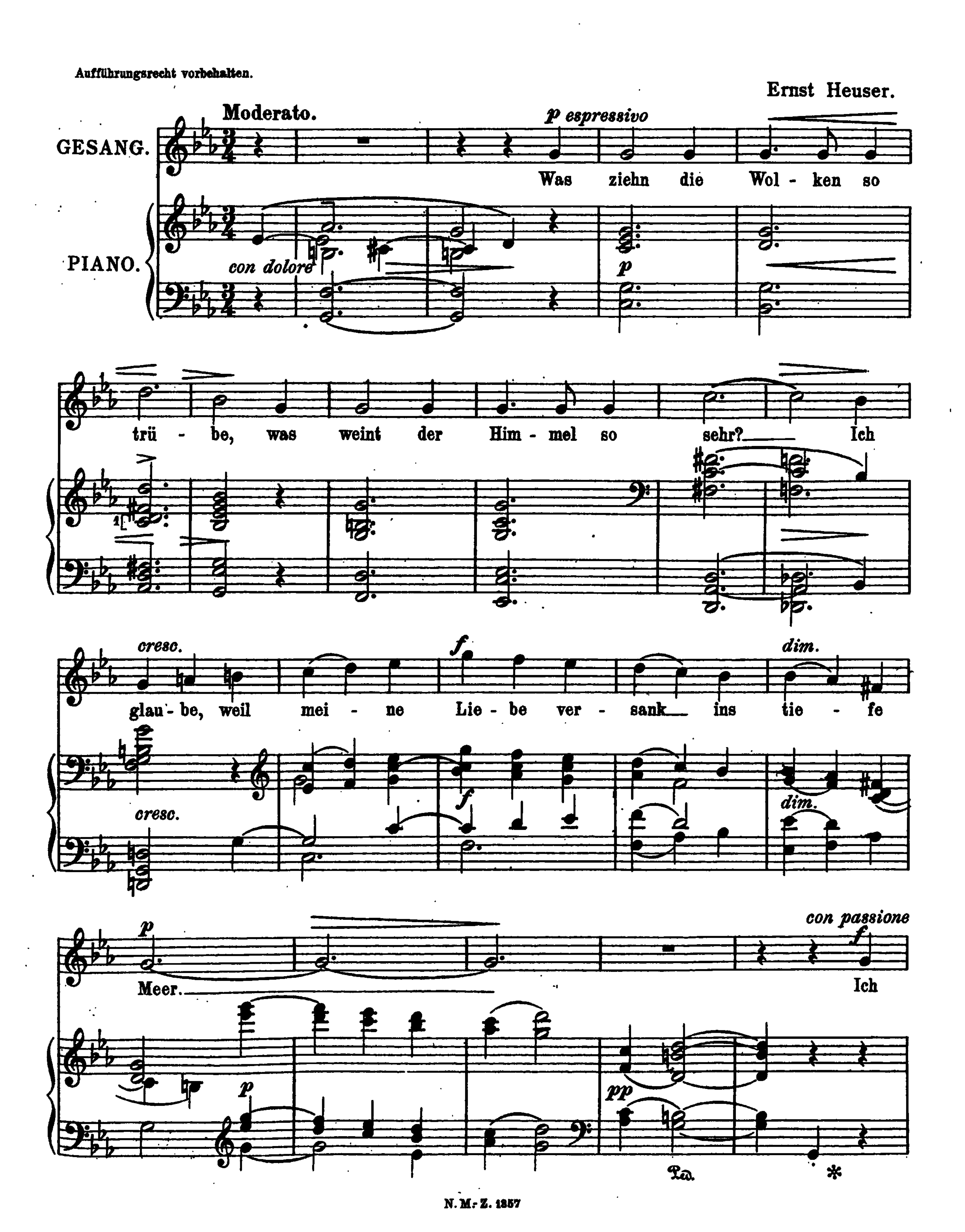
Otto Dorn, Op. 50. No. 3.



Aus: „Frühlingsblumen". Sechs kleine Charakterstücke für Klavier, Op. 50. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages C. A. Challier & Co., Berlin.


mf
dimin.
p
cresc.
f
dim.
mf
dimin.
p
dimin.
pp sempre

„WAS ZIEHN DIE WOLKEN SO TRÜBE?“



Tor! — Schon mor - gen am Ta - ge glüht wie - der der

f

Ped. * Ped. *

dim. molto *p* *cresc.* *f*

Son - nen - schein, — und ich bin mit mei - ner Kla - ge und

dim. molto *p* *cresc.* *f*

dim. *quasi forte*

mei - nem Schmerz al - lein, — mit mei - nem,

dim. *p* *p* *mf*

appassionato *f* *riten.*

mei - nem Schmerz — al - lein! —

etwas eilen

riten. *f* *sf* *sf*

Ped. *

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1912
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark. | Heft 20

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Von Dr. HUGO DAFFNER (Dresden).

DIE bayrischen Lande waren und sind von alters her die Träger einer bedeutsamen Kultur, einer hohen Kunst und Kunstübung. Es ist selbstverständlich, daß sich Erscheinungen wie Piloty, Lenbach, Stuck nicht in einer Luft entwickeln können, die nicht mit einer jahrhundertelangen, alten und gediegenen Kunstkultur sozusagen durchsetzt ist. Eine hohe Kunst springt nie in idealer Vollendung, fertig gewappnet wie Athene aus dem Haupt des Zeus in die Welt, sondern ist allemal das Ergebnis einer langen, durch schwere und harte Kämpfe geläuterten Entwicklungskette. Und nicht zuletzt ist es eine der schönsten Aufgaben unserer heutigen Geschichtsforschung, aufzuzeigen, welch mühsame Wege durch oft recht unwirtliches Dickicht die Vorfahren zu bahnen hatten, auf daß die Nachfahren dann am Ende dieses Ganges ihren herrlichen Denkmalsbau, aere perennius, aufrichten konnten, der dann, in geschichtlicher Optik gesehen, gewissermaßen Zweck und Ziel der vorher sich abmühenden Jahrhunderte darstellt.

Die Geschichte der Politik, Kultur und bildenden Kunst ist in dieser Hinsicht viel weiter vorgeschritten, als die immerhin doch noch ziemlich junge Geschichte der Musik. Wer kennt nicht Dürer, Beham, Altdorfer? Selbst die bedeutsamen Meister, die in bayrischen Landen diese herrlichen Erscheinungen vorbereiten halfen, die Wolgemuth, Schongauer, Herlin, Pacher, Holbein d. Ae. und wie sie alle heißen mögen, sind heute gekannt und gewürdigt, und in der geschichtlichen Galerie an die Plätze gestellt, die ihnen, ihrem Wirken und ihrer Bedeutsamkeit zukommen. Anders in der Geschichte der Musik. Hier blieb bis vor einiger Zeit das Beste und Meiste noch zu tun; erst die letzten Jahre haben da den großen Aufschwung und die eingreifende Wandlung gebracht, und man hat zum großen Erstaunen gewahren müssen, welch ragende Bedeutung und welch mächtige Stellung die Musik schon in alten Zeiten eingenommen hat. Nachdem erst den Unsterblichen ihre Denkmäler errichtet waren, konnte man nun dazu übergehen, mit streng festgelegten Grundsätzen das diese umgebende Gebiet sorgsam zu durchackern, und in der Gewißheit, manchen merkwürdigen Charakterkopf, manche zu Unrecht gestürzte Herme zu finden, gründlich umgraben. Es lag in der Natur — nicht der Sache, sondern der Tätigkeit, diese zu bearbeitenden Gebiete nach nationalen Gesichtspunkten abzugrenzen. So richtig die ganze heutige Entwicklungs- und Geschichtsforschung von national-engherzigen Gesichtspunkten absieht und absehen muß, so gut und treffsicher das Schlagwort vom Rassenschwindel geprägt ist, so hat doch die freiwillige und absichtliche Beschränkung auch wieder ihr Gutes gezeitigt und das große Geschichtsbild um mancherlei interessanten und merkwürdigen Einzelzug bereichert, der andernfalls verloren gegangen wäre.

Chrysander wird wohl der erste gewesen sein, der in seinen „Denkmälern der Tonkunst" die Grundregeln wissenschaftlich festgelegt hat, nach denen die musikalische Geschichtsforschung zu arbeiten hat, und den leitenden Satz aufgestellt hat, daß zuvörderst jene Werke zu berücksichtigen sind, die einst Geschichte gemacht haben. England war freilich mit verwandten Unternehmungen schon vorangegangen. Der Spanier Eslava ist einer der ersten, die das Völkische, Nationale dabei betonten. Und allmählich hat sich ein immer heftigerer Wettstreit und ein berechtigter Ehrgeiz bei der Aufteilung der Stoffe eingestellt. Erst wurde nach der Sprachgrenze geschieden, bald zeigte sich eine weitere Abteilung nach Ländern, dann auch noch nach Provinzen für nötig, so daß wir jetzt im deutschen Sprachgebiet nicht weniger als drei verschiedene Denkmälerveröffentlichungen haben: die Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, in Preußen und in Bayern. Und wie sehr die Leitung jeder einzelnen Abteilung bestrebt ist, den Denkmalbau energisch zu fördern, das beweist ein flüchtiger Blick in diese Bände. Und wenn man tiefer zusieht, wird sich bald die Erkenntnis aufdrängen, daß bei aller Verschiedenheit der Erzeugnisse und Scheidung der Arbeitsgebiete das Kulturleben vergangener Zeit, abgesehen von den kunstgeschichtlichen Verwachsungen, sich wie ein Band um diese Arbeiten schlingt und daß für die einzelne Reihe die geographische Lage des Landes beispielsweise ebenso bedeutsam ist wie die persönlichen Zu- oder Abneigungen des angestammten Herrscherhauses. Mancherlei fesselnde Ausblicke sind hier der Zukunft noch vorbehalten. Und daß neben der Theorie die Praxis nicht zu kurz kommt, dafür sorgt die viele, auch heute noch in vollen Säften lebensfähige Musik, die bei diesen Denkmälerarbeiten zutage gefördert wird.

Es ist oben gesagt worden, daß Künstlerköpfe wie Piloty, Lenbach oder Stuck nur aus einem seit Jahrhunderten mit Kunst gesättigten Volke hervorgehen konnten und können. Und, was der Malerei recht ist, ist der Musik billig. Es ist kein Zufall, daß die beiden führenden Persönlichkeiten des augenblicklichen deutschen Musiklebens,

daß Richard Strauß und Max Reger ebenfalls bayrischer, ja urbajuvarischer Herkunft sind. Denn auch sie sind nur aus einem Volke hervorgegangen zu denken, das eine Musikkultur von Jahrhunderten sein eigen nennen kann.

Da ist es freilich eine nicht von enger Heimatsliebe, sondern von der allgemeinen wissenschaftlichen Forschung gebotene Notwendigkeit, diesen beneidenswerten Reichtum an Musikkultur von ehedem einer strengen Durchforschung zu unterziehen und deren Ergebnisse der gebildeten Welt vorzulegen. Denn was man bislang von der altbayrischen Musik und ihrer Pflege wußte oder weiß, kann gegenüber der schier unabsehbaren Menge an köstlichem Material kaum in Frage kommen. Und dieser immer herrischer hervortretenden Forderung Genüge zu tun, wurde den Denkmälern der deutschen Tonkunst eine neue selbständige Folge angegliedert, die seit dem Jahre 1900 unter dem Titel *„Denkmäler der Tonkunst in Bayern“* und unter Leitung einer unserer allerersten musikwissenschaftlichen Autoritäten, des ordentlichen Professors der Musikwissenschaft an der Universität München, Dr. *Adolf Sandberger*, erscheint. „Als Denkmäler der Tonkunst in Bayern gelten uns die künstlerisch oder entwicklungsgeschichtlich hervorragenden Werke solcher Komponisten, die in den zum Königreich Bayern vereinigten Gebieten entweder ihre Ausbildung empfangen oder eine eingreifende Wirksamkeit entfaltet haben.“ Mit diesen Worten hat sich die Gesellschaft zur Herausgabe dieser Denkmäler selbst Grenzen und Ziel gesteckt. Es sind im ganzen weit über 70 klangvolle Namen, denen hier ihr Denkmal gesetzt werden soll; vier Jahrhunderte aus der „glanzvollen musikgeschichtlichen Vergangenheit“ Bayerns sollen aufgerollt werden. Vom 15. Jahrhundert, von Paumann, bis zum 19., aus dem zunächst Ett vorgesehen ist, sollen die Veröffentlichungen geleiten; mit Namen wie Senffl, Aichinger, Erbach, Gumpelzhaimer, Hans Leo Haßler, Staden, Kindermann, Pachelbel, Krieger, Bernabeï, Steffani, Torelli, Kerll, Murschhauser, Petz, dall'Abaco, Leffloth, Agrell, Holzbauer, Leopold Mozart, Vogler und den sogen. Mannheimern sind nur die bedeutendsten Etappen dieses Weges angedeutet.

Ungefähr 20 Denkmälerbände liegen bis jetzt vor und zeugen von dem großen Fleiß, mit dem da gearbeitet worden ist und gearbeitet wird. Jedem Meister wird eine tiefschürfende Lebensbeschreibung vorangeschickt, die nicht nur die eigene persönliche und künstlerische Gestalt scharf umzeichnet, sondern auch den ganzen geschichtlichen Hintergrund, von dem sich das Porträt abhebt, liebevoll und nach Möglichkeit eingehend behandelt. Selbst der heutzutage immer gebieterischer auftretenden Forderung, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forscherarbeit in künstlerisch gefeilter und geschmackvoller Form dem Leser zu bieten, ist stets ihr Recht geworden. Die sorgfältige und übersichtliche Zusammenstellung des gesamten Schaffens eines Meisters, soweit es möglich war, wie vor allem die thematischen Kataloge bei den Mannheimern und Leopold Mozart, und die fleißig zusammengetragene Bibliographie wird der Fachmann freudigst begrüßen. Aber diese Denkmäler greifen, wie bereits gesagt, weit über den Rahmen des nur Musikwissenschaftlichen hinaus, sie bringen auch eine Menge wertvollen Stoffs für die Musik- und Kulturgeschichte Altbayerns, Frankens und der Pfalz, vor allem natürlich der Mittelpunkte deutschen Verkehrs und deutscher Kultur vergangener Zeiten: Augsburgs und Nürnbergs. Wer die hierher gehörigen Bände aufmerksam durchgeht, wird erstaunt sein über die unendliche Fülle von Mitteilungen und interessanten Notizen zur Politik, Kultur, Literatur, Religion, Psychologie, Sittengeschichte, die da nur so im Vorübergehen ausgestreut werden. Manch derbes Wort, manches Stück mittelalterlichen Lebens lernt man da kennen. So verlockend es wäre, hier ein paar solch drolliger oder grotesker Einzelheiten zu geben, so muß davon doch mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum abgesehen werden.

Es wäre verfehlt zu glauben, daß sich diese Veröffentlichungen nur an den Musikgelehrten ausschließlich wenden; im Gegenteil, die ganze Technik der Herausgabe, die Art der Anordnung des Stoffes, die Uebertragung der alten Gesangsmusik in moderne Schlüssel, die Beifügung von Klavierauszügen und ausgearbeiteten Kontinuostimmen, sowie auch die gesonderte Ausgabe von Solostimmen bei Kammermusikwerken usw. kommen in erster Linie der Praxis zugute, und wer die Programme mit Aufführungen alter Musik genauer verfolgt, wird seine helle Freude daran haben, wie der hier ausgestreute Samen Früchte trägt. Und man wird dem Leiter der Veröffentlichung auch nicht zuletzt dafür besonderen Dank wissen, daß er auf der vorzüglichen Ausstattung der Bände, namentlich der Abzüge des Notentextes von den Originalplatten, im Gegensatz zu anderen Unternehmungen ähnlicher Art, mit aller Energie besteht. Soweit es möglich war, vermittelt eine geschmackvolle Bilderbeigabe gewöhnlich die äußere Erscheinung oder wenigstens den Porträtkopf des betreffenden Meisters.

Keine Persönlichkeit der bisher zu neuem Leben auferweckten bayrischen Meister kann mit mehr Recht an die Spitze gestellt werden, als *Ludwig Senfl* (1485—1555), der geniale Zeitgenosse und Freund Luthers. Prof. Kroyer hat ihm eine in wahrhaft klassischen Formen gehaltene Auferstehung zuteil werden lassen, und man merkt, daß hier nicht nur der Musikgelehrte von seinem Besten gibt, man fühlt auch, daß dem Biographen das Herz höher schlug, als es in die Geheimnisse dieser Künstlerseele eindrang. Prof. Thürlings weist nach, daß Senfl, dessen Geburts- und Todestag und -Jahr unbekannt sind, nach Abstammung Züricher ist. „Lust hab ich ghabt zur Musica,“ sagt Senfl selber von sich in seiner launig gereimten Autobiographie. Nach einer glücklich verlebten Jugend wird Senfl Schüler Isaaks, der natürlich dem jungen Musikanten, ganz wie heute z. B. Reger, seine eigenen Werke als Vorbild empfiehlt. In Wien freundet er sich mit dem Hoforganisten Hofhaimer an, und unter Kaiser Maximilian I. hatte es Senfl gut in der Hofkapelle. Es war überhaupt ein goldenes Zeitalter damals; Luther und Sachs, Dürer und Cranach waren führende Persönlichkeiten. Von Wien wendet sich Senfl dann nach München, wo er binnen kürzestem festen Fuß faßt, und sich u. a. mit dem Münchner Kammerschreiber Minervius, dem ersten Uebersetzer der „Odyssee“ ins Deutsche, eng anfreundet. Von der letzten Lebenszeit Senfls wissen wir heute so gut wie nichts; jedenfalls ist sicher, daß die mit Luther angeknüpfte Freundschaft seine Beliebtheit am katholischen Münchner Hof kaum festigen konnte. Senfls Musik wurzelt noch ganz in der alten wagrechten Auffassung des Tonmaterials. Als Lyriker, namentlich im damaligen Odenstil und im Volkslied hat er unvergängliche Werte niedergelegt, und das Genie in der Erfindung, der Fleiß der Arbeit und der Ernst der Auffassung haben Senfl für alle Zeiten seinen ragenden Platz in der Musikgeschichte gesichert: „Ludwig Senfl, der erste deutsche Großmeister der Tonkunst, der Dichtermusiker des 16. Jahrhunderts.“

Mitten in die Zeit der Religionswirren, die den Dreißigjährigen Krieg mit vorbereiten half, führt uns *Adam Gumpelzhaimer* (1559—1625), jene fast rührende Gestalt eines Augsburger Kantors, auf dessen Leben so gut die Worte des chinesischen Sokrates, Kung Tses, passen: „Arbeit und Sorge und ein wenig Liebe“. Und das bißchen Liebe zur Musik ist der lichtbringende Strahl im Leben dieser schlichten Persönlichkeit. Aus Trostberg in Oberbayern dem protestantischen Zweig seiner Familie entsprossen, wird er mit 22 Jahren als Präzeptor und Kantor bei St. Anna in Augsburg angestellt, wo er bis zu seinem Ende wirken sollte. Enge Freundschaft verband ihn mit den Haßlers und mit Erbach. Sonst ist das Leben und Wirken Gumpelzhaimers geradezu ein Schulbeispiel für die inneren und äußeren Kämpfe jener Talente, deren volle Entfaltung die leidige Sorge ums liebe tägliche Brot nicht gestattet. Es hat etwas Rührendes, wenn man den

armen Kantor in späteren Jahren Eingabe um Eingabe, Bittschrift um Bittschrift schreiben sieht, oder wenn er gar gegen Ende seines Lebens die paar großen Musikfolianten, den Stolz seines Musikertums, veräußern muß, um sich über Wasser halten zu können. Das Schwergewicht des Gumpelzhaimerschen Schaffens liegt auf dem Gebiet der protestantischen gesungenen Kirchenmusik, und zwar der Motette und des geistlichen Liedes. Zur erstgenannten Gattung sind auch die ziemlich zahlreich erhaltenen, streng gearbeiteten Gesangsstücke zu zählen, die über einen Prosatext gearbeitet sind. Gumpelzhaimer war eine nichts weniger als impulsive oder aufbrausende Natur. Im Gegenteil: obwohl zweifellos einer der Begabteren unter den dii minoris generis jener Uebergangszeit, hängt er innerlich doch mit allen Fasern an der alten ererbten Lehre und ihren Anschauungen. Ganz frei war er vom Spießbürgertum eben doch nicht. Von der allmählich sich einschleichenden und das alte Tonsystem immer mehr zersetzenden Chromatik will er nichts wissen, sowohl in seinem Lehrbüchlein, als in seinen Tonschöpfungen. Das fällt um so mehr auf, als doch seine Zeit sich dem großen Einfluß der damals modernen italienischen Kunst nicht zu entziehen vermochte und auch Gumpelzhaimer ihr, namentlich dem älteren Gabriele und der venezianischen Musik überhaupt, den schuldigen Tribut zollen muß.

Ins andere Lager der Augsburger Konfessionen führt uns *Gregor Aichinger* (1564—1628). Spiegelt sich in Gumpelzhaimers Leben und Werken das evangelische Augsburg wieder, so lernen wir aus Aichingers Wirken die katholische Musik in genau denselben Jahren kennen, und zwar deshalb wohl namentlich zutreffend, weil Aichinger selber katholischer Geistlicher gewesen ist. Gregor Aichinger stammt aus Regensburg, seine Studien macht er in Ingolstadt, in dessen Mauern es laut vom draußen eben einsetzenden Kampfe der Gegenreformation widerhallt. Durch Bekanntschaft mit den jungen Fuggern und Welsern auf der Universität war die Verbindung nach Augsburg bald hergestellt, von dessen ungemein regem Musikleben Kroyer hier sowie Sandberger im Haßler-Band ein nicht nur anschauliches, sondern auch höchst fesselndes Bild zusammenstellen. Wie frisch und munter müssen diese sogen. Kurrentengesänge am Samstag und Sonntag auf offener Straße aus den jungen Knabenkehlen geklungen haben! O, du gute alte Zeit! möchte man ausrufen. Bald hat Aichinger in Augsburg seinen Wirkungskreis gefunden: für die neuerbaute Orgel bei St. Ulrich hatten die Fugger die Wahl auf ihn gelenkt. Er war aber mehr als Organist; es kam ihm auch die Tätigkeit des Chorregenten, Sachverständigen, Kirchenkomponisten und überhaupt des ersten „Fuggerschen Musikers" zu. Mit dieser Bestellung war für Aichingers Zukunft bestens gesorgt. Nun wird aber auch in ihm der Zug nach dem Süden wirksam. Sein Freund und Gönner war weitsehend genug, ihm diese Reise zu ermöglichen, und bald finden wir Aichinger als Schüler Gabrielis in Venedig. Kühn kann sein Biograph Kroyer behaupten: Venezianischer als Aichinger verstand kein Deutscher zu schreiben, selbst Haßler nicht. Und zu verfolgen, wie sich die Italianismen in den Instrumentalsätzen und Liebesgesängen Aichingers verästeln, ist besonders lehrreich und fesselnd. Trotz dieser äußeren Anleihen war er aber ursprünglich ein überzeugter Vorkämpfer des damaligen musikalischen Fortschritts, im Gegensatz zu Gumpelzhaimer. Dur und Moll, das akkordische Wesen der Harmonie, sind ihm kein Buch mit sieben Siegeln, obwohl auch er im Grunde nichts weniger als ein Draufgänger ist. Spätere Italienfahrten halfen die ersten Reiseeindrücke und eifrigen Studien noch sehr vertiefen. Das italienische Kirchenkonzert hält unter Führung Aichingers mit seinen Cantiones ecclesiasticae den Einzug ins deutsche Land. Und als ein neuer Bischof eingekleidet wird, nimmt in der Folge Aichinger die priesterlichen Weihen, wenngleich schon 34 Jahre alt. „Ich glaube, daß der Himmel die Sterblichen mit den Wonnen der musikalischen Kunst deshalb begnadete, damit ihnen ihr Dasein voll tausend Sorgen und Bitterkeiten gleichsam wie durch ein erquickendes Linderungsmittel erleichtert und die Bedrückungen des Herzens weniger fühlbar würden." Diese schönen Worte hat Aichinger in ein Widmungsschreiben an seinen neuen Bischof gesetzt. Späterhin widerruft er seine lustigen Liebesliedlein und will von weltlicher Musik nimmer viel wissen. Man denkt an Beardsley, der in ähnlicher Weise sein eigenes Schaffen in seiner letzten Lebenszeit verurteilte. So ist es denn kein Wunder, daß sich der Jesuitenschüler später ausschließlich auf Kirchenmusik beschränkt. Während Gumpelzhaimer sich in harter Arbeit ums alltägliche Brot plagen muß, konnte Aichinger als Chorvikar in einer gesicherten und auskömmlichen Stellung aufatmen. Dort der armselige Kantor, hier der wohlbestallte Abbé. Und wie Aichinger allmählich seinen Wirkungskreis ausbaute, geht vielleicht aus nichts deutlicher hervor, als daß er mit der Zeit durchsetzte, daß „in choro uf 4 örtern oder Chören" im Dom musiziert wurde — der sprechendste Beweis dafür, wie Venedig auswärts Schule machte. Diese äußeren Erfolge waren natürlich dem inneren Reifen der künstlerischen Persönlichkeit in hohem Grade förderlich, und man ist nicht überrascht, daß manche von Aichingers geistlichen Gesängen zum Besten gehören, was jene Zeit hervorgebracht hat. Leider sah er in seinen letzten Lebensjahren noch die Wolken des Krieges heraufziehen und ging selbst an der Pest zugrunde.

Von Augsburg führt uns der Weg nach Nürnberg. Dort ist im selben Jahre wie Aichinger *Hans Leo Haßler* (1564 bis 1612) geboren. In einer umfassenden tiefschürfenden, das gesamte Quellenmaterial vorbildlich verarbeitenden Studie breitet Sandberger das gesamte musikalische Leben der freien Reichsstadt mit allen seinen verdeckten Zu- und Abgängen und seiner Stellung im städtischen Leben, seiner Bedeutung für die Industrie usw, in fesselndster Weise vor uns aus. Das lebt auf wie ein leibhaftiges Stück 16. Jahrhundert! Mit welchem Humor liest man heute diese unaufhörlichen Reibereien zwischen dem Rat und den Pfeifern, die er alle Augenblicke „ihres übernehmenshalben drunder stoßen" muß! Dann wollen die Bürger wieder groß tun und über ihre Mittel leben, und der Rat sieht sich veranlaßt, diesen Uebelständen mit einer eigenen Hochzeitordnung, wo jedes Bürgers erlaubter Aufwand festgelegt ist, endgültig zu steuern. Das liest sich wie ein kulturhistorischer Roman, man bedauert fast, wenn er zu Ende ist und der eigentlichen Hauptsache Platz machen muß. Haßler ist also 1564 in Nürnberg geboren, empfängt dort eine vortreffliche allgemeine und musikalische Bildung, und das ungemein rege musikalische Leben der Reichsstadt bot dem jungen Künstler wohl genug Gelegenheit, sich mit allen Stilen und Stilarten innig vertraut zu machen. Und wie eifrig Hans Leo hinterdrein war, zeigte sich aus den gelegentlichen Anleihen, die er z. B. bei Orlando di Lasso macht. Der Zug der Zeit wies nach dem Süden. Italien war das gelobte Land, italienische Gelehrsamkeit und italienische Kunst mußte man an Ort und Stelle kennen gelernt haben. Das gehörte zum guten Ton und zur Festigung der eigenen Persönlichkeit. Der Handel geht von Nürnberg nach Venedig, Dürer verlebt in der Lagunenstadt die sonnigsten Tage seines Lebens. Das erste musikalische Genie Deutschlands, das seine Ausbildung in Italien empfing, war Hans Leo Haßler, und nahezu zweihundert Jahre sollte der Bann Italiens über deutscher Musik währen; erst mit Mozart endet des musikalischen Deutschlands italienische Zeit. Venedig war natürlich das Reiseziel Haßlers; Andrea Gabrielis und Zarlinos Ruhm war doch schon weit ins Ausland gedrungen. Und die venezianischen Einflüsse treten bei ihm klar und deutlich erkennbar heraus; namentlich in seinen Orgelwerken und deren Formgebung. Aber auch Haßler bleibt im Grunde seines Wesens eine echte kerndeutsche, konservative Natur. Von der Chromatik will er noch gar nichts wissen und die

Tongeschlechter sind bei ihm ebenfalls noch unentschieden, namentlich in seiner Gesangsmusik. Daß Haßler als Deutscher und Protestant nach Venedig kam, ist für seine musikgeschichtliche Stellung natürlich besonders bedeutsam; denn das deutsche Kirchenlied brauchte damals den Mann, der in allen Sätteln gerecht, seine Literatur begründen und vermehren half. Wie Aichinger finden wir auch Haßler bald in Fuggerschen Diensten zu Augsburg: 1586 geht er als Organist dorthin und entwickelt bald eine auch für die katholische Kirchenmusik bemerkenswerte Tätigkeit, die selbst auswärts entsprechende Würdigung fand, wie z. B. seine Erhebung in den Adelsstand durch Kaiser Rudolf 1595 bezeugt. Und als Haßler 1605 einen eigenen Hausstand gründet, lädt er, mittlerweile wieder nach Nürnberg übergesiedelt, Kaiser und Rat zu den Hochzeitsfeierlichkeiten, wo sich der Kaiser durch Christoph Fugger eigens vertreten läßt. In Frankfurt a. M. stirbt Haßler 1662; dorthin hatte der bereits schwer Lungenkranke seinen neuen Herrn Johann Georg von Sachsen von Dresden aus zur Kaiserwahl Matthias' begleiten müssen.

Mancherlei verwandte Züge und Erlebnisse legen einen Vergleich mit Dürers Lebensgang nahe: so die Fahrt nach Venedig, die liebe Not, vom Kaiser sein Gehalt zu bekommen, die großen Reisen, das persönliche Verhältnis zum Kaiser usw., die hier leider nicht weiter verfolgt werden können. Wesen und Satz der Haßlerschen Werke behandelt Rudolf Schwartz im zweiten Bande der Haßler-Veröffentlichung, dabei in glücklicher Form ein Stück musikalischer Formgeschichte gebend.

Ebenfalls nach Nürnberg führt uns *Johann Staden* (1581—1634), in dessen Leben wir so recht die Leiden und Freuden eines protestantischen Organisten zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges kennen lernen. Der geschichtliche Hintergrund, auf dem sich diese Gestalt abhebt, ist mit den köstlichen Haßler-Bänden festgelegt. Und der Faden, der von der älteren zur jüngeren Zeit hinüberführt, ist dadurch gegeben, daß Staden der Lehrer Kindermanns war, der bekanntlich als Begründer der älteren Nürnberger Orgelschule anzusehen ist. Staden selber hatte mehr Interesse an der Vokal- denn Instrumentalmusik. Weltliche und kirchliche Gesangsmusik, letztere mit lateinischen und deutschen Textunterlagen, bringt Dr. Schmitz in reicher Auswahl und weist dabei nach, wie Staden, mitten in der musikalischen Uebergangszeit stehend, im Grunde doch mehr zur nuove musiche neigt. Dafür ist vor allem die, wenn auch nicht ständige Anwendung des basso continuo Zeuge; die Kirchentöne sind aber selten mehr rein bei ihm zu finden, von der Chromatik macht er, allerdings nur ausnahmsweise, Gebrauch. Mehr als in Haßlers cantiones sacrae sind in Stadens doppelchörigen Werken die venezianischen Formgebilde mit deutscher Eigenart und Gediegenheit durchsetzt. Besonders wertvoll sind uns heute die Anleitungen über die Behandlung des Generalbasses, die Staden seiner „Kirchenmusik" von 1626 anhängt, weil sie mit zu den ersten deutschen Handleitungen fürs Kontinuospiel gehören. Er bringt darin zwar nichts wesentlich Neues, faßt aber das bisher Festgelegte mit glücklichem Griff zusammen. Weiterhin macht die Instrumentalmusik in den Kirchenwerken Stadens einen bedeutsamen Schritt vorwärts und ringt sich gelegentlich zu eigener Selbständigkeit durch, wogegen es auch nichts verschlägt, daß der Meister späterhin von ihrer Verwendung bei Gesangsmusik wieder ganz abkommt. Selbst für die Entwicklung der Suitenform ist Staden mit seinen instrumentalen Tanzsätzchen von Bedeutung geworden, so daß dieser Nürnberger Organist, ohne ein bahnweisendes Genie zu sein, doch in jener Uebergangszeit eine durch Ernst und Talent fesselnde Erscheinung bleibt. Die Pest raffte ihn 1634 dahin.

(Schluß folgt.)

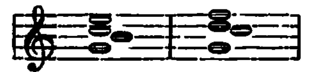


Tonsatzlehre.[1]

Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).

Die harmoniefremden Töne.

Harmoniefremd (auch harmoniefrei oder unharmonisch) ist der Gegensatz von harmonisch oder akkordisch. Welcher von den zwei Tonkomplexen
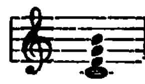


enthält einen harmoniefremden Ton?

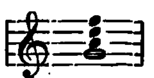
Antwort: Der zweite.

Warum?

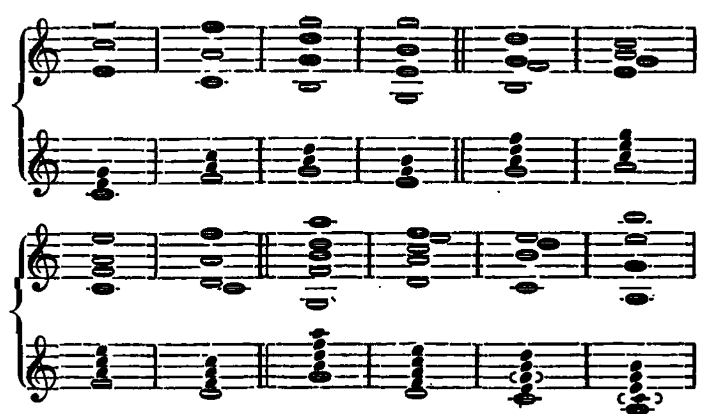
Das erste Beispiel läßt sich auf den Terzenaufbau



mit *c* als Grundton zurückführen. Sämtliche Glieder sind sonach akkordisch; denn die Akkordik lehrt, daß der Drei-, Vier- und Fünfklang in ihrer Grundform einen Terzenaufbau darstellen. Ein Bestandteil, der sich nicht in einen solchen Terzenaufbau einfügen läßt, ist harmoniefremd. Dies ist in dem angeführten zweiten Beispiel bei dem Ton *c* der Fall. *c* verdrängt hier den Akkordton *h* in dem Terzengebäude

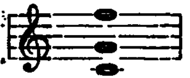


Folgende Akkordgestaltungen der C dur-Tonart sind in der angefügten zweiten Reihe auf ihre Grundform reduziert, sind also nicht mit harmoniefremden Bestandteilen untermischt.

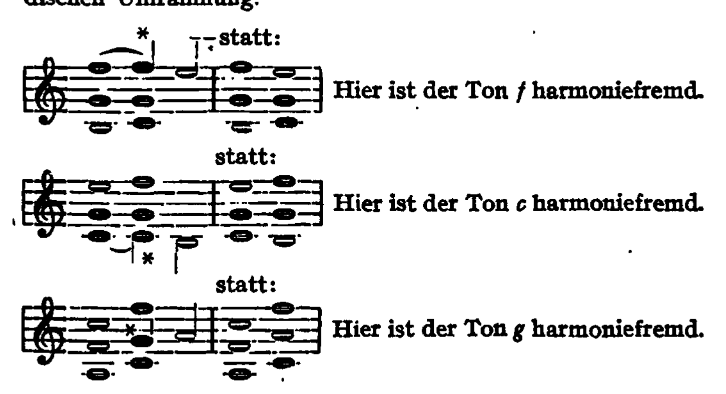


Bei den beiden letzten Fünfklängen fehlt in dem einen die Quinte, in dem andern die Terz (in der Grundform eingeklammert), da man im vierstimmigen Satz auf das eine oder das andere Intervall verzichten muß. Fehlt die Septime, so verliert die None den Charakter eines eigentlichen Akkordtons und muß als harmoniefremd angesehen werden.

Welcher von den drei Tönen in der Tonkombination



harmoniefremd ist, das erfährt man erst aus ihrer akkordischen Umrahmung.



[1] Meine früher in der N. M.-Z. veröffentlichte Tonsatzlehre, die mit der Akkordlehre schloß, soll auf wiederholte Anregung hin fortgesetzt werden. Es folgt zunächst eine Abhandlung über die harmoniefremden Töne. Modulationen sind dabei vermieden; es wird nur gründliche Kenntnis der Akkordlehre vorausgesetzt. Die Modulationslehre folgt später. *M. K.*

Es erfordert gründliche Vertrautheit mit der Akkordik, will man schnell und sicher bestimmen, welche Töne akkordisch und welche harmoniefremd sind.

Die harmoniefremden Töne dürfen sich nicht willkürlich zwischen den geordneten Reihen der Akkordtöne bewegen. Sie sind als Fremdlinge gleichsam nur Gäste eines auf gesetzlicher Basis geordneten organischen Gemeinwesens und haben sich als solche, was wir aus den folgenden Kapiteln erfahren werden, den Verbindungsgesetzen desselben mehr oder weniger zu fügen. Sie dürfen nicht vorherrschen, den Charakter des akkordischen Grundbestandes nicht verwischen. Ihr Zweck ist Belebung, Schmückung, enge Verknüpfung; sie wirken bald mildernd, bald verschärfend, im Dienst motivischen Gestaltens zwingend, mitreißend.
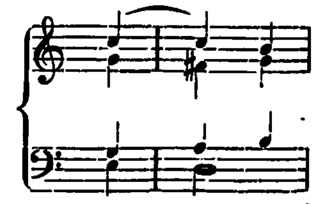
Die harmoniefremden Töne verteilen sich auf die vier Rubriken: **Vorhalt, Vorausnahme, Durchgang, Orgelpunkt.**

1. Der Vorhalt.

Derselbe entsteht, wenn bei der Aufeinanderfolge zweier Akkorde eine stufenweise fortschreitende Stimme auf ihrem Ton bis in den zweiten Akkord hinein verweilt und erst nachträglich in den zum Akkord gehörigen Ton übergeht. Beispiel:
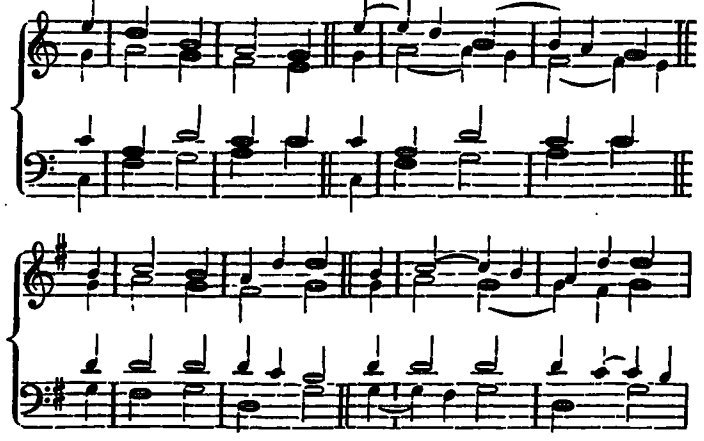


Der Vorhaltston *c* im Sopran hat hier Aehnlichkeit mit einer vorbereiteten Septime, die sich stufenweise abwärts auflöst; vergl.



Der Unterschied besteht nur darin, daß im ersten Fall der Ton *c* als Dissonanz harmoniefremd, im zweiten dagegen ein wesentlicher akkordischer Bestandteil ist.

Regel: **Der Vorhalt muß betonter stehen als seine Auflösung.**
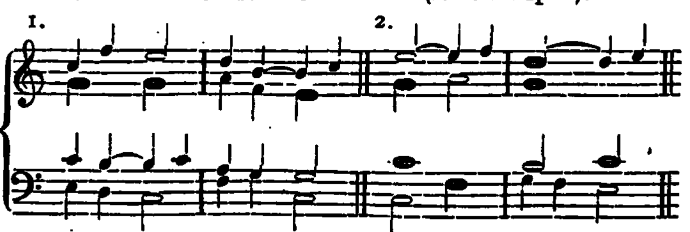
Der Vorhalt kann in allen Stimmen auftreten. Er ist meist in den Fällen zulässig, wo eine Stimme stufenweise abwärts schreitet. Zwei Beispiele mit und ohne Vorhaltsnoten:
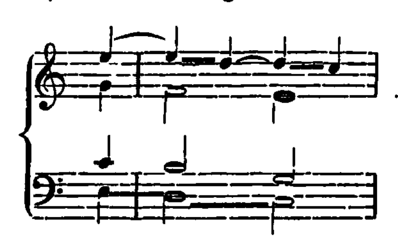


Der vorbereitete Vorhalt bleibt wie die vorbereitete Septime in der Regel liegen, was durch einen Bogen angezeigt wird.

Es gibt auch Vorhalte mit Auflösung nach **oben**, welche aber nur bei halbtonweiser Fortschreitung, also in die Tonika und Unterdominante (Dur vorausgesetzt) hinein von besonderer Wirkung sind.

Ein Ganztonschritt aufwärts wird am besten verständlich gemacht durch den motivischen Antrieb eines vorangehenden Modells mit Halbtonschritt aufwärts (s. 2. Beispiel).
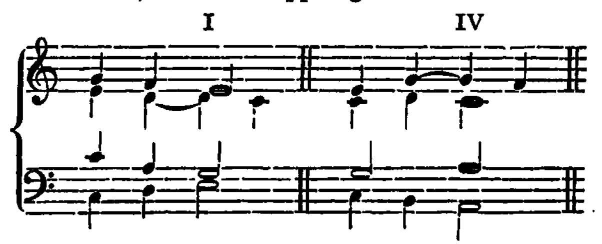


Verschobene Oktaven (wie in dem folgenden Beispiel zwischen Sopran und Baß) sind unzulässig.



Es kann der Eintritt des **Grundtons** oder der **Terz** oder der **Quinte** eines Akkords durch einen Vorhalt verzögert werden. Ein die Wirkung modifizierendes Moment liegt in der **Verdopplung** desjenigen Akkordtons, der aufgehalten ist, durch eine andere Stimme. Beispiele:

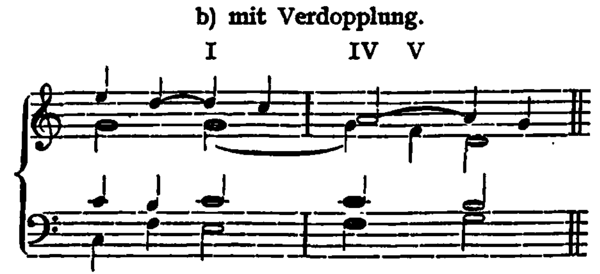
1. Den **Grundton** betreffend:

a) ohne Verdopplung desselben.
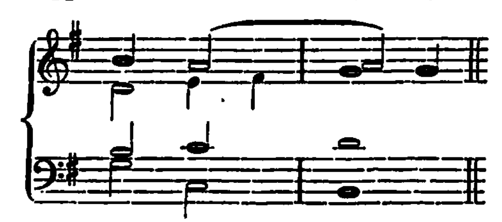


Das einemal ist *c* der Grundton, das andremal *f*.

b) mit Verdopplung.



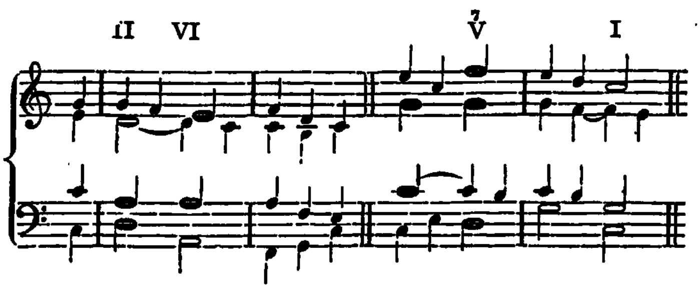
Die verdoppelten Grundtöne sind *c*, *f* und *g*.
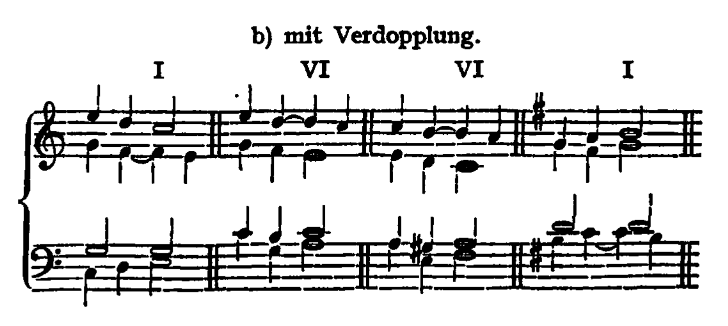


Verdopplung des Grundtons in derselben Oktav.

2. Die **Terz** betreffend:

a) ohne Verdopplung derselben.

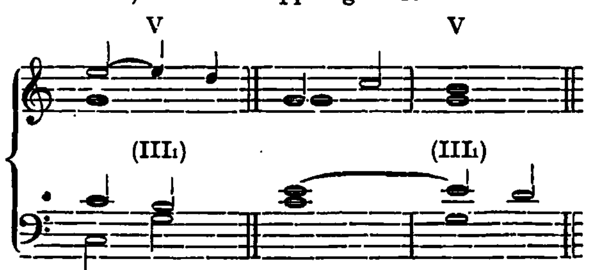


b) mit Verdopplung.
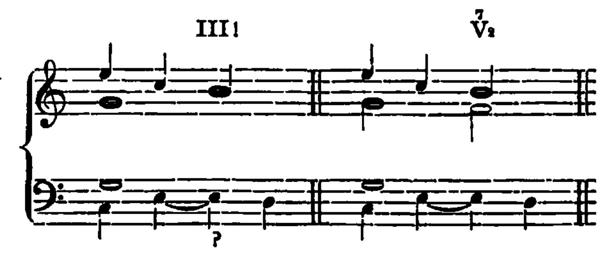


3. Die **Quinte** betreffend:
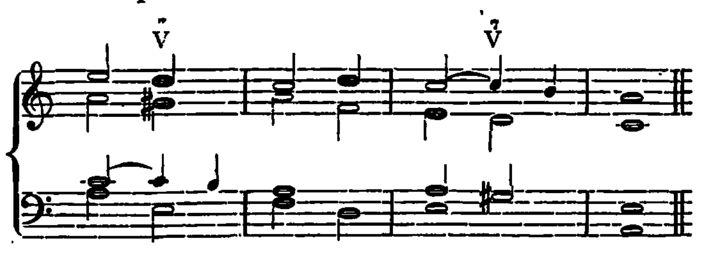
a) ohne Verdopplung derselben.



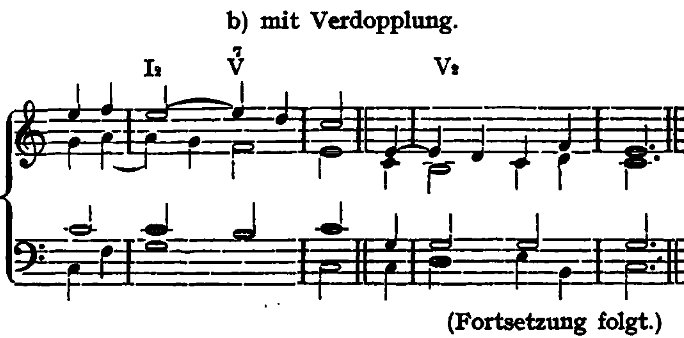
Hier hat die Vorhaltsgestaltung zugleich akkordisches Ansehen.



Die Baßnote *e* wird hier nur in der zweiten Fassung als Vorhalt empfunden.



b) mit Verdopplung.



(Fortsetzung folgt.)

J. J. Rousseau und die Musik.

Von AUGUST RICHARD (Heilbronn).

AM 28. Juni ist der *zweihundertste Geburtstag Jean Jacques Rousseaus* allenthalben festlich begangen worden, wenn vielleicht auch nicht so allgemein und überall, wie es der welt- und kulturgeschichtlichen Bedeutung dieses seltenen Menschen eigentlich entsprechend gewesen wäre. Es ist sehr schwer, mit kurzen Worten zu sagen, auf welchem Gebiet eigentlich der Schwerpunkt und zugleich auch der Höhepunkt in Rousseaus Schaffen liegt. Ist es der Dichter und Romanschriftsteller, der Komponist und Musikästhetiker, der Politiker, der Philosoph und Volkserzieher, der unser Interesse am meisten anzieht und fesselt, oder ist es nicht vielmehr eben diese Mannigfaltigkeit seines künstlerischen und ethischen Wirkens, die seinen Namen unsterblich macht? Jedenfalls hätten sich meines Erachtens gerade die Musiker wohl etwas eingehender mit Rousseau befassen dürfen, bilden doch seine Lehren und Werke auch für sie wie für so viele andere eine feste Grundlage für die weitere fortschreitende Entwicklung, einen sicheren Wegweiser in die Zukunft. Deshalb möchte ich noch nachträglich in folgenden Zeilen ein flüchtiges Bild von den vielfachen Beziehungen Rousseaus zur Tonkunst zu entwerfen suchen und *Rousseau* als Musiker, als Komponist und Musikschriftsteller zum Gegenstand näherer Betrachtungen machen.

So freudlos und traurig auch die Jugend des seiner Mutter früh beraubten kleinen Jean Jacques Rousseau dahinschwand, so mangelhaft, ungeordnet und unvollständig auch seine ganze Erziehung und Ausbildung sich anließ, so groß und innig war auch schon von frühester Kindheit an seine Liebe zur Musik. Viel Anregung dazu konnte er freilich außer jenen Liedern, die er als junger Graveurlehrling mit seinen Freunden bei der Arbeit oder Sonntags bei gemeinsamen Ausflügen sang, weder durch die geistliche, noch durch die weltliche Musik in seiner kalvinistisch nüchternen Vaterstadt *Genf* gewinnen. Dem Zwang seines pedantischen Vaters, eines Uhrmachers, und seines allzustrengen Lehrherrn entlaufend, kam er schon mit 16 Jahren nach Turin, wo er zum erstenmal den Zauber der Tonkunst kennen lernte. Mußte dem armen Genfer auch — aus leicht erklärlichen Gründen — die Oper verschlossen bleiben, so bot ihm doch das Leben und Treiben in Turin selbst Musik in Hülle und Fülle; in den Kirchen das Orgelspiel und die weihevollen Weisen beim festlichen Gottesdienst, auf den Straßen und Plätzen der feierliche Gesang der Prozessionen und die frischen Klänge der Militärmusik. Gleichwohl hält's der junge Feuergeist dort nicht lange aus; ein unruhiges und unstetes Wanderleben führt ihn von Ort zu Ort, nach Neuchâtel in den französischen Jura, wo er die alten wadtländischen Volkslieder, Psalmen und Reigen mit erstaunendem Interesse kennen lernte, in die Klosterschule Annecy, die ihm den ersten und einzigen wenigstens einigermaßen geregelten Musikunterricht, besonders in gesangstechnischer Hinsicht bot, nach Paris, dem er indessen bald wieder stark enttäuscht den Rücken kehrte, nach Chambéry, wo er zuerst als Katasterbeamter, dann als Gesangslehrer seinen notdürftigsten Unterhalt zu verdienen suchte, nach Lyon, das ihm zum erstenmal die nähere Bekanntschaft mit der Oper vermittelte, und schließlich nach langer, schwerer Krankheit im Jahre 1742 wieder nach *Paris*, nach der Stadt, auf die er all seine kühnen Erwartungen richtet, die ihn zu Ansehen und Ehre, Ruhm und Reichtum emporführen soll.

Trotz dieses vielbewegten, fast etwas abenteuerlichen Lebens hatte Rousseau noch nebenbei Zeit genug, sich in der Tonkunst, der Philosophie und in Sprachen zumeist als Autodidakt weiter auszubilden und sich eine große, umfassende Welt- und Lebenserfahrung zu gewinnen; mit seltsamem Erstaunen vernehmen wir, daß auch er sich mit dem heute so zeitgemäßen Problem der Flugmaschinen beschäftigt hat; die größte Hoffnung auf einen baldigen allgemeinen Erfolg setzte er jedoch auf seine Erfindung neuer Notenzeichen, die das Lesen auch der schwierigsten und kompliziertesten Musikstücke mit Hilfe von Ziffern viel einfacher und leichter gestalten sollte.

Voll froher, stolzer Zuversicht trug er sein Werk auf Empfehlung einiger Freunde hin der Akademie der Wissenschaften vor, zu seiner schmerzlichen Ueberraschung bestand aber deren Antwort in einer, freilich mit einigen schönen und lobenden Worten verzierten Ablehnung; auch die Musiker vom Fach, an deren Spitze der bekannte J. P. Rameau, und erst recht das große Publikum waren für Rousseaus Erfindung nicht zu gewinnen. Voll bitterer Ironie schreibt er selbst einmal hierüber: „Wenn die Musiker keine Lust hatten, anderen leicht zu machen, was sie selber erst so schwer sich aneigneten, so zog das Publikum es vor, lieber auf schlechte Art zu wissen, als erst eine neue bessere Art zu erlernen."

Trotz dieses äußeren Mißerfolges war indessen Rousseaus Name doch in einigen schöngeistigen, musikliebenden Salons der Pariser Gesellschaft wohl bekannt geworden, einflußreiche Kreise, unter anderen auch Richelieu, Diderot, Voltaire, begannen sich lebhaft für ihn zu interessieren und durch deren Vermittlung erhielt er im Jahre 1743 die Stellung eines Sekretärs der französischen Botschaft in Venedig übertragen. Hatte er zuvor in Paris sich die französische Literatur von Molière, Racine und Corneille in eingehender Arbeit zu eigen gemacht, so eröffnete ihm nun das Studium der italienischen Literatur und besonders der damals in so hoher Blüte stehenden italienischen Musik ein neues Feld künstlerischer Betätigung. Welchen Weg hätte vielleicht Rousseaus weitere geistige Entwicklung genommen, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, längere Zeit in Italien zu verweilen? Allein schon nach anderthalb Jahren wurde er von Venedig wieder abberufen und kehrte nach Paris zurück.

Die vielseitige musikalische Anregung, die er dort in so hohem Maße empfangen hatte, sollte aber nun auch reiche Früchte tragen. Hatte er sich schon in früherer Zeit mit der Komposition von Opern versucht, so griff er auch jetzt mit neuem Eifer einen älteren Entwurf zu einem heroischen Ballett „*Les Muses galantes*" wieder auf. Der erste Akt, Tasso genannt, sollte die starke, der zweite, Ovid, die zärtliche, und der dritte, Anacreon, die dithyrambisch heitere Musik schildern. Wieder waren es einflußreiche Freunde, die die Annahme dieses Werkes bei der Pariser Oper durchsetzten; doch noch vor der Aufführung zog es Rousseau in einsichtsvoller Erkenntnis seiner mannigfachen Schwächen und Fehler wieder zurück, und ein ähnliches Schicksal erlebte auch sein Lustspiel „Narcisse". Wenn anderseits auch einige seiner kleinen Lustspiele und geistvollen Dialoge auf den Bühnen verschiedener Privathäuser und in den Palästen der Hofgesellschaft guten Beifall fanden, so sollte ihm doch der Doppellorbeer des Dichters und des Musikers noch nicht zuteil werden!

Eine reiche Entschädigung für solche Enttäuschungen fand er in der Aufforderung, den musikalischen Teil einer groß angelegten, von Diderot und d'Alembert herausgegebenen „*Encyclopédie gesamten Wissens*" zu bearbeiten. Bei dieser Arbeit konnte er gleichzeitig seine bis dahin schon so umfangreichen Kenntnisse praktisch verwerten, durch weitere Studien noch neue Kenntnisse sammeln und ferner in diesen seinen Aufsätzen gar manchen Anfeindungen wirkungsvoll entgegentreten, die er bisher schweigend, aber mit um so tieferem Groll ertragen hatte. Daß er sich dadurch freilich noch mehr Feinde schuf und nur wenig Freunde dafür gewann, liegt auf der Hand. Im übrigen ist diese „Encyclopédie", zumal in ihrer späteren, bedeutend erweiterten und ergänzten Gestalt, als „Dictionnaire de musique" durch ihre tiefe Gelehrtheit nicht minder wie durch ihren vortrefflichen Stil das grundlegende Werk für alle späteren derartigen Arbeiten geworden.

Ungefähr ins Jahr 1750 fällt ein Umschwung in Rousseaus ganzer Welt- und Lebensanschauung, die auch auf sein künstlerisches Schaffen von größter, einschneidendster Bedeutung wurde. Angeregt durch eine von der Académie des Sciences et Belles-lettres in Dijon gestellte Preisaufgabe: „Hat die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Moral beigetragen?" lernte er plötzlich sein ganzes bisheriges Leben und Streben, die Gesellschaft, die Welt, in der er bisher gelebt hatte, in einem ganz anderen Lichte sehen, wie von einer furchtbaren Erleuchtung getroffen, mußte er erkennen, daß er in demselben Maß an sittlichen, ethischen Gütern verloren, „was er an Geist und Wissen zugenommen hatte. Er war beherrscht gewesen von Ruhm und von Sucht nach Reichtum." Der geistige Fortschritt erschien ihm jetzt als der Anfang des moralischen Rückgangs. „Die Höhepunkte der Kultur waren meist auch die Höhepunkte des Lasters und der Lüge, das Ende der Liebe, der Freiheit und Gleichheit." Nicht an Wissenschaft und Kunst, nicht an den Fortschritt à tout prix ist die irdische Glückseligkeit gebunden; „unbedingt erhebend und erlösend ist nur die sichere Wahrheit, daß wir alle von Natur gut sind und daß wir, um gut zu handeln, keine andere Weisheit brauchen, als unser Gewissen. Ueberwältigend gleich einer Offenbarung und Berufung kamen diese Ideen über Rousseau. Aus einem Schwärmer für den geistigen Fortschritt wurde er ein Apostel der Natur und der Tugend. Auf dem Zusammen und Ineinander von Weltschmerz und persönlicher Reue, von Freude an der eigenen Wiedergeburt und Glauben an die Erlösung der ganzen Menschheit beruhte das g e n i a l e P a t h o s, das fortan seinen Werken einen so eigenartigen Charakter und eine so unvergängliche Kraft verlieh. Seine Bearbeitung der Dijoner Preisaufgabe wurde 1750 als die beste gekrönt und im Anfange 1751 gedruckt erscheinend, erweckte sie in ganz Europa ein unerhörtes Interesse, das durch die literarischen Kämpfe noch gesteigert und lange unterhalten wurde." (Albert Jansen: Rousseau als Musiker, Berlin 1884.)

Als notwendige Folge dieser Auffassung einer g e i s t i g e n u n d s i t t l i c h e n W i e d e r g e b u r t ergab sich für Rousseau auch eine vollständige Umänderung seines bisherigen Lebens. Losgelöst von dem für ihn eitlen Streben nach Ruhm und Reichtum, widmete er sein ganzes Schaffen fürderhin nur dem Dienste seiner idealen Aufgabe. Um sich daneben einen kleinen, aber sicheren Lebensunterhalt zu verdienen, kopierte er Noten, eine Tätigkeit, die er trotz seines nunmehr stets steigenden Ansehens, das er sich bei seinen Mitbürgern erwarb, nicht wieder aufgab, bis ihm im hohen Alter Aug und Hand den Dienst dazu versagten.

Eine neue Gelegenheit, um — ungeachtet, ob zu seinem Vorteil oder Nachteil — mit beredten Worten in den Kampf des Tages einzugreifen, bot ihm das erste Auftreten einer italienischen Operngesellschaft mit ihrer *Opera buffa* in Paris im Jahre 1752. Schon seit einiger Zeit hatte er seine ehemalige unbedingte Vorliebe für die französische Oper, einer besseren Einsicht folgend, in mancher Hinsicht zugunsten der italienischen Oper aufgeben müssen; eine vollständige Umwälzung brachte ihm die erste Aufführung von Pergoleses „La serva padrona" durch diese italienische Truppe, ein Werk, das unter dem Titel „Die Magd als Herrin" auch heutzutage gelegentlich noch auf unseren Bühnen anzutreffen ist. In dem allgemein jubelnden Beifall, den die Werke der Italiener in ganz Paris, bei Publikum und Presse fanden, sah er seine eigene Ueberzeugung gleichsam bestätigt und bekräftigt.

Was war natürlicher, als daß er nun selbst von dem leidenschaftlichen Wunsche beseelt war, selbst auch eine Oper im Stil der Italiener zu komponieren. In der kurzen Zeit von nur drei Wochen war die komische Oper „*Le devin du village*", der „Dorfwahrsager", gedichtet und komponiert, und bald darauf fanden deren erste Aufführungen auf der Privatbühne des Königs im Schloß von Fontainebleau, dann in der Oper zu Paris statt [1]. Der Erfolg dieses anspruchslosen und doch auch so gemütstiefen Werkes war ebenso groß wie allgemein und erhielt sich sechs Jahrzehnte lang in fast unverminderter Herzlichkeit aufrecht. Rousseau selbst betrachtete sein Werk auch unter dem Gesichtspunkt seiner neuen philosophischen Weltanschauung und „konnte sich nicht genug tun, seine Leser zu belehren, daß alle seine Schöpfungen sowohl auf dem Gebiet der schönen Künste wie auf dem der Philosophie von ein und demselben ethischen Gehalt erfüllt wären. Stets ist ihm das Schöne eins mit dem Guten. Wie die reine Luft von den beschneiten Gipfeln der Alpen, so weht es in den Werken seines Geistes. . . . Aber ganz heraus aus dem Banne seiner Zeit ist auch er nicht getreten. . . . Seine Schilderungen haben doch zuweilen etwas von dem Gekünstelten der französischen Hirtenromane und von dem Gemachten der Schäfer bilder Bouchers."

Was uns aber dieses Werk auch heutzutage ganz besonders interessant erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß in ihm Rousseau seine künstlerischen Grundsätze über das Wesen des Dichterkomponisten und die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Poesie zum Ausdruck brachte, Grundsätze, die sich später Gluck und Berlioz, ähnlich auch Lortzing und in höchster Vollendung dann Richard Wagner zu eigen gemacht haben. So schreibt Rousseau über seinen „Dorfwahrsager": „Was Leuten von Geschmack diese Oper schätzbar macht, ist die v o l l k o m m e n e U e b e r e i n s t i m m u n g d e s T e x t e s u n d d e r M u s i k, das enge Band ihrer Teile untereinander, das genaue Zusammen, welches das Ganze zu einer sonst nie dagewesenen Einheit bringt. Ueberall hat der Komponist gedacht, gefühlt, gesprochen wie der Dichter; der Ausdruck des einen harmoniert immer so genau mit dem des anderen, daß man alle beide immer von ein und demselben Geiste beseelt sieht." Oder an anderer Stelle: „Die Oper ist ein dramatisches und lyrisches Schauspiel, das alle Reize der schönen Künste in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung vereinigt, um . . . Anteilnahme und Illusion zu erwecken. Die verschiedenen Teile einer Oper sind das Gedicht, die Musik und die Dekoration. Durch die Poesie redet man zum Geiste, durch die Musik zum Ohr, durch die Malerei zum Auge: und das Ganze muß eins werden, um das Herz zu bewegen und in dasselbe durch die verschiedenen Organe zu einer Zeit ein und denselben Eindruck zu bringen." Was anders aber bedeuten diese Ausführungen, als jene Gesetze, die hundert Jahre später der Bayreuther Meister für seine Werke, für das „Kunstwerk der Zukunft" aufstellte?

Die große, ja geradezu überschwengliche Begeisterung für die italienische Oper blieb jedoch auch in Paris nicht unwidersprochen. Zwei Parteien standen sich im Kampf für und wider die Italiener gegenüber, die Buffonisten und Antibuffonisten; in einem Kampf, bei dem freilich zuerst nur die geistreiche Satire und feine Ironie, witzige Bosheiten oder boshafte Witze eigentlich die Waffen waren, bei dem sich ganz Paris so köstlich amüsierte, daß man sogar die sehr schlimmen politischen Verhältnisse der damaligen Zeit darüber zu vergessen schien. „Mit einem Male, im November 1753, machte Rousseau dem ausgelassenen Spuk ein Ende. Er warf die Narrenkappe von sich, schritt kühn hervor und hielt mit seinem heiligen Ernste ein vernichtendes Gericht über die französische Tonkunst. Die „*Lettre sur la musique française*" gehört zu den epochemachenden Werken in der Entwicklungsgeschichte des Geschmackes und zu den Meisterstücken der polemischen Schriftstellerei." (s. o.)

Mit scharfer, rücksichtsloser Dialektik stellt Rousseau die französische Tonkunst der italienischen gegenüber und kommt im Verlauf seiner Darlegungen zu der Behauptung, daß die französische Sprache überhaupt einer Steigerung zur Melodie unfähig sei, daß sie zwar dem Verstand, Geist und Witz dienen könne, doch tiefe Gefühle und wirkliche Leidenschaften auszudrücken sei ihr versagt; deshalb habe die französische Musik ihren Schwerpunkt in die instrumentale Harmonie gelegt. Er spricht der französischen Sprache Wohllaut und Weichheit, der französischen Musik Rhythmus, Taktmaß und Melodie ab und folgert daraus, „daß die Franzosen keine Musik haben und haben können, oder daß es, wenn sie jemals eine haben werden, desto schlimmer für sie sein wird." Die einzig wahre, gute und schöne Musik ist die der Italiener!

Wie ein Blitz aus heiterem Himmel schlugen diese harten Worte überall ein und das in solchen Fragen ganz besonders empfindliche französische Publikum bäumte sich in wilder Empörung gegen Rousseau auf. Schmähschriften aller Art, polemische Aufsätze, persönliche Verleumdungen prasselten zu Hunderten auf ihn hernieder, doch ruhig, fast teilnahmslos schaute er von der hohen Warte seiner sicheren künstlerischen Ueberzeugung aus dem wilden Kampf zu, den er selbst entfacht hatte. „Alles Geschrei gegen meine Schrift billig erwägend," so schreibt er, „fürchte ich sehr, daß am Ende mein größtes Unrecht darin besteht, recht zu haben; denn ich weiß allzu gut, daß man das nie verzeihen wird." Nur selten ergreift er die Feder, um einigen Angriffen, die er einer Erwiderung wert halten mochte, entgegenzutreten, doch noch seltener entschließt er sich dazu, sie zu veröffentlichen, dutzendweise wurden sie nach seinem Tode noch unter seinem Nachlaß gefunden.

[1] Eine Romanze daraus hat die „N. M.-Z." in der Beilage der Nummer 14 des 30. Jahrgangs gebracht.

In England, Deutschland und besonders natürlich in Italien wurde Rousseaus Werk mit größtem Interesse und Beifall aufgenommen, in Paris selbst war die nationale Eitelkeit des Volkes noch längst nicht zur Ruhe gekommen. Die italienische Truppe mußte entlassen werden, Rousseau aber, von allen Seiten bedrängt, fühlte sich seiner Freiheit und seines Lebens nicht mehr sicher und flüchtete sich nach Genf und später nach England. In Genf vollendete er den schon vorhin genannten „*Dictionnaire de musique*", dessen großer Erfolg in Frankreich und im Ausland ihn einstweilen wenigstens der drückendsten Sorgen um das tägliche Brot enthob.

Um diese Zeit, zugleich ungefähr mit seinen bekannten, allgemeines Aufsehen erregenden Romanen „La Nouvelle Heloise" und „Emile", entstand auch sein Melodram „Pygmalion". Ausgehend davon, „daß die französische Sprache weit besser zum Reden als zum Singen tauge", mußte er logischerweise ganz von selbst gleichsam als Notbehelf auf die Gattung des Melodrams kommen. „Der Musik war hier die bedeutsame Aufgabe gestellt, Vermittlerin der vom Dichter bloß angedeuteten oder unausgesprochenen seelischen Vorgänge zu sein, und mit dieser Aufgabe ist sie selbst zu größerer Ausdrucksfähigkeit gewachsen" [1]. Rousseau selbst dichtete nur die Handlung des Werkes, dem die bekannte, oft dramatisch verwertete Sage zugrunde liegt von jenem Bildhauer, der durch seine Liebe eine von ihm geschaffene Statue zum Leben erweckt. Für die Komposition gibt der Dichter die allergenauesten, eingehendsten Vorschriften, und hierin zeigt sich gerade Rousseaus Bedeutung als Tonsetzer im hellsten Licht. Ob er selbst das ganze Werk oder einzelne Teile davon in Musik gesetzt hat, läßt sich leider heutzutage nicht mehr mit Bestimmtheit ermitteln. Sicher ist, daß seine Dichtung sehr oft komponiert und mit den verschiedenen Musiken in verschiedenen Städten aufgeführt wurde, zuerst auf Privatbühnen in Lyon und Paris, dann auch nach Rousseaus Rückkehr dorthin mit allgemeinem Beifall an der Comédie française im Herbst des Jahres 1775. Weit über Paris und Frankreich hinaus zog dies eigenartige Werk seine Kreise, überall Interesse, gelegentlich freilich auch verschiedene Ansichten und Urteile erregend: bekennen sich z. B. doch Herder und auch Goethe als Verehrer dieser neuen Kunstform, während Schiller und Körner ihr gar keinen besonderen Geschmack abgewinnen können.

Die Aufführungen des „Pygmalion" bildeten Rousseaus letzten äußeren großen Erfolg. Und doch ist trotz seines Alters, trotz seiner Kränklichkeit und seiner wenig günstigen äußeren Lebenslage seine künstlerische Schaffenskraft noch ungebrochen. Erfahren wir doch, daß er sich damals noch mit einer Oper „Daphnis und Chloe" beschäftigt, einige Teile sogar schon in Musik gesetzt hat. Meistens komponierte er jetzt Lieder, Arien, Romanzen oder Duette, zum Teil mit Instrumentalbegleitung, entweder nach eigenen oder fremden Dichtungen; auch ein „Salve regina" und einige Motetten, von denen er die meisten in einem großen Band vereinigte und sie „Les Consolations des misères de ma vis" nannte: ein geradezu rührender Beweis dafür, daß er für alle Sorgen und Kümmernisse des Lebens in der Tonkunst Trost sucht und findet. Die Lieder aus den „Consolations" wurden zuerst nur handschriftlich einzeln unter den Freunden Rousseaus bekannt und verbreitet und erst drei Jahre nach seinem Tode vollständig herausgegeben. Er selbst schätzte seine Lieder als sichtbare Dokumente seines äußerlich so armseligen, innerlich um so reicheren Lebens sehr hoch ein und sagt auch von ihnen, „daß hier die Melodie den Worten so angepaßt wäre, als ob sie notwendig dazu gehörte." Die Lieder und Gesänge aus den „Consolations" haben, wie auch ähnliche seiner Arbeiten aus früheren Zeiten, für uns heutzutage mehr nur historische Bedeutung, damals schwärmte aber alle Welt voll Begeisterung dafür, besonders auch in Deutschland, und selbst Goethe schreibt über diesen „unschätzbaren Nachlaß" Rousseaus: „Man wird diese Lieder nicht satt, und ich bewundere bei der Einfalt die große Mannigfaltigkeit und das reine Gefühl, wo alles an seinem Platze ist."

Einen lichten Glanz erhielten Rousseaus letzte schwere Jahre durch seine Bekanntschaft mit *Gluck*, der im Jahre 1774 zur ersten Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis" an der Großen Oper nach Paris gekommen war. Mit staunend beglückter Verwunderung erkennt Rousseau in den Werken dieses deutschen Meisters jene künstlerischen Forderungen und Grundsätze erfüllt, die er selbst schon vor Jahrzehnten aufgestellt und selbst stets treu eingehalten hatte. Was er seinerzeit als Hauptvorzug seines „Dorfwahrsagers" mit Recht preisen konnte, die völlige Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton, zwischen Handlung und Musik, der grundsätzliche Verzicht auf alles Beiwerk, die absichtliche Betonung der dramatischen Handlung, das alles fand er nun in vollendeter Gestalt in jenen Werken vor. Mit beredten Worten trat er deshalb für sie und ihren Schöpfer ein, und wenn Gluck schließlich einen so glänzenden Sieg über seine Gegner in Paris davontrug, so hat dazu die aufklärende Arbeit Rousseaus nicht wenig beigetragen.

Gingen somit Rousseaus Ideale in musikalischer Hinsicht, wenn auch erst spät, in Erfüllung, so dauerte es nicht viel länger als zehn Jahre, bis seine politischen, moralischen und ethischen Ziele in der großen f r a n z ö s i s c h e n R e v o l u t i o n ihrer Vollendung entgegenreiften. Bis zu einem gewissen Grad ist diese furchtbare Umwälzung das Resultat seiner Lebens- und Weltanschauung, seiner Lehre von der „Rückkehr zur Natur", zur Einfachheit und Wahrheit, seiner Reaktion gegen die damaligen sozialen und staatlichen, geradezu unmöglich gewordenen Verhältnisse gewesen.

In den letzten Lebensjahren litt Rousseau unter fortwährender Kränklichkeit und einem immer heftiger auftretenden Verfolgungswahn, bis ihn auf dem Landgute eines seiner Freunde bei Paris, wo er zur Erholung weilte, am 2. Juli 1778 der Tod erlöste. Seine Leiche wurde von dort während der Revolutionszeit nach Paris gebracht und dort feierlich im Pantheon beigesetzt. Zwei Jahrzehnte später, während der Restaurationsperiode, wurde sein Grabmal gewaltsam erbrochen und seine wie auch Voltaires irdische Ueberreste spurlos vernichtet. Die Werke seines Geistes aber verkünden für alle Zeiten laut seinen u n s t e r b l i c h e n N a m e n.

[1] Richard Batka: Musikgeschichte. Verlag Carl Grüninger in Stuttgart.

Bertrand Roth und sein Musiksalon.

Von Professor OTTO URBACH (Dresden).

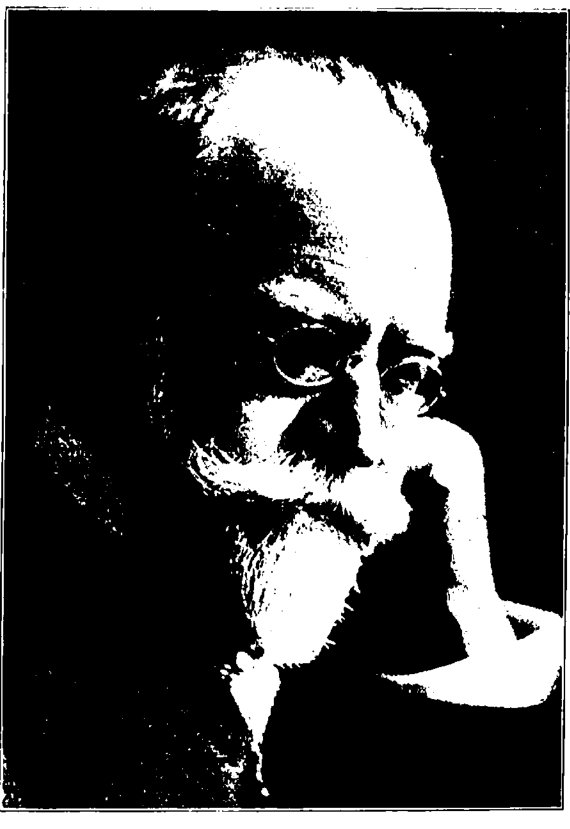
WENN die Welt untergeht, reise ich nach *Dresden*, da kommt alles 50 Jahre später," spricht sich Saphir über Elbflorenz aus, und „in Dresden geht nur die Elbe vorwärts", urteilt Max Reger, der ja auf anderen Gebieten größer ist als auf dem der Satire, über die Hauptstadt Sachsens. In der Tat, vor 100 Jahren trafen solche Urteile wirklich zu. „Zu einer Zeit, da das Schaffen Mozarts seit einem Jahrzehnt abgeschlossen vorlag, Haydn längst Weltruf besaß und Beethoven die Kunstkreise anderer Städte bereits stark beschäftigte, bekam man hier nicht einen Ton der Wiener Klassiker zu hören („Figaros Hochzeit" z. B. wurde erst 1837, also tatsächlich 52 Jahre nach ihrer Entstehung, in Dresden aufgeführt). Den großen Förderern der Tonkunst in Wien, den Geschlechtern der Lichnowsky, Lobkowitz, Kinsky, Esterhazy und anderen vermochte Dresden keine Namen von gleicher Bedeutung zur Seite zu stellen. Der sächsische Adel war unvermögend und besaß nur Besitzungen geringeren Umfanges. Schlimmer noch wog der Umstand, daß bei ihm nur ein geringes Kunstinteresse zu finden war. Nirgend bergen sächsische Schlösser [1] wissenschaftliche Sammlungen, nirgend eine einigermaßen bedeutende Bildergalerie, nirgend wird ein Unternehmen im Dienste der Kunstpflege oder ähnlicher Kulturzwecke erwähnt. So kann Max Maria v. Weber wohl recht haben, wenn er in der Biographie seines Vaters behauptet, daß die Bibliotheken in den armen Dorfpfarren allenthalben mehr und bessere Bücher enthalten hätten, als die in den Schlössern der Gutsherren. Weder auf den Adelssitzen, noch in den Palais der Residenz stößt man auf ein Hausorchester oder auch nur ein Quartett, das sich in ähnlicher Weise der Mäcenatengunst zu erfreuen gehabt hätte, wie etwa das Quartett Schuppanzighs in Wien beim Fürsten Rasumowsky." (Arthur Liebscher.)

So war es vor 100 Jahren. Die Tätigkeit Webers und Wagners vermochte nicht viel an der Lage des deutschen Musikerstandes zu ändern; auf dem heiligen Boden, auf dem der „Freischütz" und „Lohengrin" gewachsen sind, erging es bis in die neueste Zeit dem Künstler genau wie anderswo, von den glänzenden Ausnahmen abgesehen; er unterhielt alle Welt und war für alle Welt wohltätig — im übrigen mochte er zusehen, wie er durchkam. Ganz besonders schwierig haben es die Verfasser des „Neuen" in der Kunst. Betrachten wir die Flut der alljährlichen Konzerte auf ihre Programme hin, so genügt ein Blick, um uns zu zeigen, daß in ihnen gerade einer der wichtigsten Zweige unseres Musiklebens zu kurz kommt, die z e i t g e n ö s s i s c h e P r o d u k t i o n. Bleibt sie in den Salons ohne Resonanz, so kommt sie in den Konzerten, von denen der Berufsvereinigungen, wie Tonkünstler- und musikpädagogischen Vereine abgesehen, fast überhaupt nicht zu Worte. Das erkannte mit klarem Blicke und warmem Herzen ein außerordentlicher Künstler, ein Pianist von europäischem Rufe, ein Komponist, der die Strömungen unserer Zeit mit Phantasie und geistiger Reife in sich aufgenommen hat, indem er einen ganz neuen Typus des M u s i k s a l o n s schuf.

[1] Die *Wettiner* machen jedoch eine rühmliche Ausnahme; die Privatsammlung des Königs *Albert*, die der Königl. öffentlichen Bibliothek einverleibt worden ist, beherbergt die kostbarsten Manuskripte von Heinrich Schütz, Hans Leo Haßler und anderen, deren Veröffentlichung sich die Sektion Sachsen der Internationalen Musikgesellschaft zur Aufgabe gemacht hat.

Ein Salon, in dem die „königlichste aller Künste" planvoll und mit Verständnis auf den ihr gebührenden Ehrenplatz gestellt werden sollte; ein Salon, in dem den Berufenen unter den Mitstrebenden Gelegenheit gegeben werden sollte, in wahrhaft musikalischem und geistig vornehmem Kreise ihr Bestes zu bieten; ein Salon, in dem die zeitgenössische Produktion aus ihrer Dornröschenvergessenheit zu blühendem und klingendem Leben erweckt werden sollte.

Im Jahre 1901 wurden eines Tages die musikalischen Kreise Dresdens durch die Zusendung des ersten Programms überrascht, das am Kopfe die Bezeichnung trug: *Musiksalon Bertrand Roth, Dresden, Kaitzerstraße 13. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke.* Darunter das bis dahin Unerhörte: ein Programm, auf dem nur lebende Komponisten verzeichnet standen. Und nun kamen die Aufführungen, jeden zweiten oder dritten Sonntag während des ganzen Winters bis in den Frühling hinein; bald wurde einem Komponisten die ganze Aufführung eingeräumt, bald teilten sich mehrere in die Ehren des Vormittags. Ein Aufatmen ging durch die junge Komponistenwelt: hier war eine tiefe Sehnsucht erfüllt; hier war ein Ort geschaffen, wo der junge Künstler, edlen Wohlwollens sicher, sein Werk einem erlesenen Kreise vorführen konnte; hier war ein Ort geschaffen, wo der Musikhörer sich ein Bild machen konnte, wohin unsere moderne Tonkunst steuerte, ein Bild, wie reich oder wie arm sie zurzeit sei. Der Erfolg war überwältigend. Der Musiksalon Roth wurde ein Mittelpunkt des Dresdner Musiklebens; alle Dresdner, später auch auswärtige Komponisten, betrachteten es als Ehrensache, bei Roth aufgeführt zu werden, alle Ausführenden als Ehrensache, bei Roth gespielt oder gesungen zu haben, jeder Musikfreund, zu ihm eingeladen zu werden.

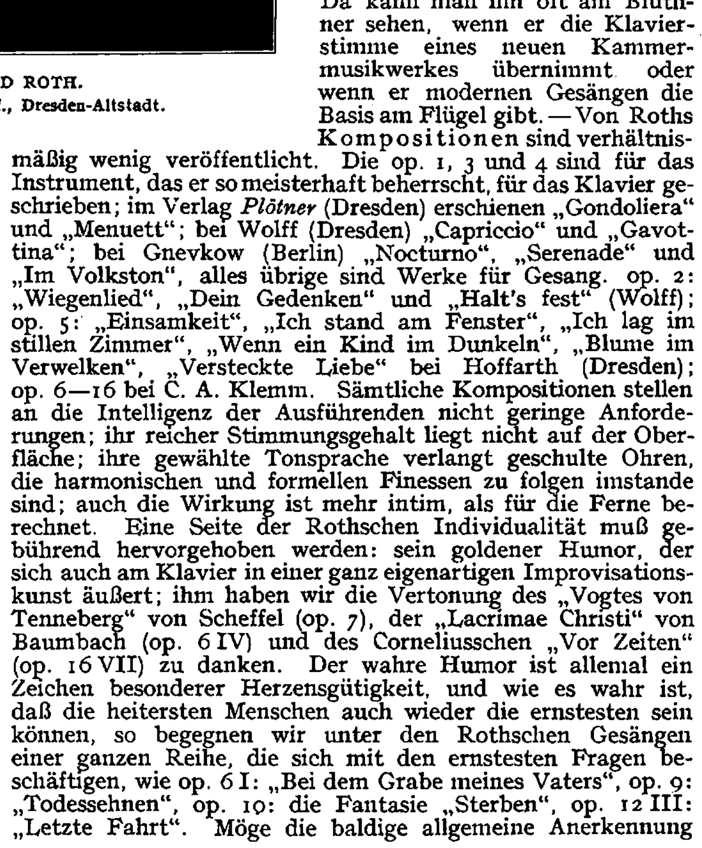


BERTRAND ROTH.
Hofphot. Hahn Nachf., Dresden-Altstadt.

Der vornehmen, feingeistigen Persönlichkeit Bertrand Roths entspricht es, daß er nicht schulmeisterlich an einer bestimmten Richtung seiner Programme festhält; er spricht nicht durch ihre Tendenz aus: dies oder jenes halte ich für gut und alleinseligmachend — nein, jeder irgendwie beachtenswerte Komponist darf zu Worte kommen; das Urteil überläßt er in vornehmer Zurückhaltung dem Publiko selbst. Bei der 100. Aufführung gab Bertrand Roth eine Uebersicht über die in dem Zeitraum von 1901—1907 aufgeführten Werke seinen Gästen in die Hand; es fehlte unter den aufgeführten Komponisten kaum ein bedeutender Dresdner oder auswärtiger, ja ausländischer Komponist, kaum ein bedeutendes Kammermusikwerk, über 700 Lieder und Gesänge wurden gezählt und auch manches bescheidene Talent konnte seine Blüten im hellen Lichte der Oeffentlichkeit entfalten. Auch außergewöhnliche Programme fehlten nicht; die von *Otto Schmid* herausgegebenen altsächsischen und altböhmischen Meister feierten mit ihren schönen, formvollendeten Werken eine fröhliche Auferstehung; des so selten gehörten *Michael Haydn* Quintett und Quartett erwachten zu neuem Leben, unser *Karl Söhle* las seine dramatische Dichtung „Mozarts letzte Tage" vor, Mozart, Liszt, die 17. und 50. Aufführung waren dem Andenken des hohen *Franz Liszt* geweiht. Schumann hatte bei passender Gelegenheit eigene Feier.

Verehrter Fremdling, wir wollen eine Matinee „bei Roth" besuchen. Wir verlassen am Hauptbahnhof den Zug. Ich darf dich gleich mit Jean Louis Nicodé bekannt machen, der sein Haideidyll Langebrück verlassen hat, um der Aufführung bei Roth beizuwohnen. Ich führe dich ein Stück die lebhaft an die Avenue de la Gare Nizzas erinnernde Reichsstraße, um dir den baum- und blumenbepflanzten Bismarckplatz und die Technische Hochschule zu zeigen, dann biegen wir in das köstliche sogen. Schweizerviertel ein, das, an einer mäßigen Anhöhe gelegen, seine herrlichen Villen mit einem wunderbaren Reichtum von Gärten umgeben hat. Wir erreichen die Kaitzerstraße und die Rothsche Villa, und wenn wir es nicht wüßten, die vorfahrenden Wagen und Autos verrieten es uns, daß heute eine Aufführung ist. Buntes Leben herrscht in den Vorräumen. Hier treffen wir Vertreter der ganzen Dresdner Künstlerwelt, dort stehen die beiden Cellogewaltigen Georg Wille und Ferdinand Böckmann; dort sind in eifrigem Gespräch die Kantoren und Organisten Prof. Richter, Schöne und Hottinger; dort wieder streiten sich Karl Söhle und Richard Buchmayer mit Prof. Lewicki über Bachiana, August Iffert, Aglaja Orgeni, Marie Alberti, Luise Ottermann und Marie Söhle über Kunstgesang. Im Musiksalon selbst bewundern wir die vornehme und stimmungsvolle Gestaltung. Sämtliche Stühle im Hauptsaale sind schon besetzt, alle der 120—150 Personen vorzustellen, ist nicht möglich. Staatsminister, Generäle, Geheimräte, die Größen der Wissenschaft und Technik und der Kaufmannswelt sind darunter. Das ehrwürdige Haupt auf der vordersten Reihe gehört unserem Dresdner Altmeister Felix Draeseke an, den sein Gehörleiden zum „Nahgefecht" zwingt. Klavierspiel hört er jedoch gut, da Klavier, wie er behauptet, ein „Schlaginstrument" ist. Die anmutige Erscheinung, die mit den Anwesenden freundlichen Blick und Händedruck austauscht, ist Frau Professor Roth, und nun verstummt das lebhafte gedämpfte Sprechen: Bertrand Roth ist an den Blüthner-Flügel herangetreten und wird mit großer Herzlichkeit begrüßt. Wir drängen an der „Bank der Spötter", den Vertretern der Kritik, vorbei durch einen der Nebenräume, um ihn in der Nähe betrachten zu können.

Seine Hände gleiten mit der wundervollen Weichheit und Bestimmtheit des begnadeten Pianisten über die Tasten, dessen Finger ein sechster Sinn geworden sind und schon vor dem Anschlag jeden Akkord fühlen. Er gibt aber noch mehr: dieser feine Kopf verrät ein rastlos tätiges Gehirn, eine hohe Kultur, einen Schliff des Geistes, wie er nur durch stete Arbeit an sich selbst möglich ist. Er wird nicht zügellos jedem Affekte nachgeben; dafür wird uns jeder Takt seines Werkes, seines Klavierspieles ein Vorbild sein können, uns zum Nachdenken zwingen, uns die reife Frucht eines ganzen Lebens in Musik bieten. Darum ist er der geborene Interpret Beethovens, des Großen, der noch jetzt, nach fast 100 Jahren, mehr als Technik und Gefühl, nämlich geistige Reife voraussetzt; darum sind die alljährlichen Beethoven-Abende Bertrand Roths ein so unvergleichlicher Genuß. Doch das kommt leider nur als größte Ausnahme vor; die ganze Mühe der zahlreichen Aufführungen stellt er in den Dienst der Anderen, der zeitgenössischen Produktion. Da kann man ihn oft am Blüthner sehen, wenn er die Klavierstimme eines neuen Kammermusikwerkes übernimmt oder wenn er modernen Gesängen die Basis am Flügel gibt. — Von Roths Kompositionen sind verhältnismäßig wenig veröffentlicht. Die op. 1, 3 und 4 sind für das Instrument, das er so meisterhaft beherrscht, für das Klavier geschrieben; im Verlag *Plötner* (Dresden) erschienen „Gondoliera" und „Menuett"; bei Wolff (Dresden) „Capriccio" und „Gavottina"; bei Gnevkow (Berlin) „Nocturno", „Serenade" und „Im Volkston", alles übrige sind Werke für Gesang. op. 2: „Wiegenlied", „Dein Gedenken" und „Halt's fest" (Wolff); op. 5: „Einsamkeit", „Ich stand am Fenster", „Ich lag im stillen Zimmer", „Wenn ein Kind im Dunkeln", „Blume im Verwelken", „Versteckte Liebe" bei Hoffarth (Dresden); op. 6—16 bei C. A. Klemm. Sämtliche Kompositionen stellen an die Intelligenz der Ausführenden nicht geringe Anforderungen; ihr reicher Stimmungsgehalt liegt nicht auf der Oberfläche; ihre gewählte Tonsprache verlangt geschulte Ohren, die harmonischen und formellen Finessen zu folgen imstande sind; auch die Wirkung ist mehr intim, als für die Ferne berechnet. Eine Seite der Rothschen Individualität muß gebührend hervorgehoben werden: sein goldener Humor, der sich auch am Klavier in einer ganz eigenartigen Improvisationskunst äußert; ihm haben wir die Vertonung des „Vogtes von Tenneberg" von Scheffel (op. 7), der „Lacrimae Christi" von Baumbach (op. 6 IV) und des Corneliusschen „Vor Zeiten" (op. 16 VII) zu danken. Der wahre Humor ist allemal ein Zeichen besonderer Herzensgütigkeit, und wie es wahr ist, daß die heitersten Menschen auch wieder die ernstesten sein können, so begegnen wir unter den Rothschen Gesängen einer ganzen Reihe, die sich mit den ernstesten Fragen beschäftigen, wie op. 6 I: „Bei dem Grabe meines Vaters", op. 9: „Todessehnen", op. 10: die Fantasie „Sterben", op. 12 III: „Letzte Fahrt". Möge die baldige allgemeine Anerkennung



des reichen und großen Talentes, das in den Rothschen Kompositionen sich ausspricht, den gütigen und vornehmen Künstler belohnen.

Bertrand Roths Wiege stand im Kanton St. Gallen; in Degersheim wurde er am 12. Februar 1855 geboren. Seine Jugend verlebte er in Plauen im Vogtlande, wo er das Gymnasium besuchte und den Musikunterricht des Musikdirektors Louis Lohse genoß. Die philosophischen Kollegs an der Universität Leipzig vertauschte er bald mit dem Studium der Musik am dortigen Konservatorium, wo Reinecke, Jadassohn und Wenzel den jungen Künstler so förderten, daß er von 1877—1880 unter der mächtigen Einwirkung des Lisztschen Genius selbst zum Meister heranreifen konnte. Liszt nahm ihn sogar nach Budapest und nach Rom mit und ließ ihn auf dem Musikfest zu Wiesbaden 1879 die Feuertaufe vor der großen Oeffentlichkeit bestehen, dem sich 1880 der erste Klavierabend in Berlin anschloß. Damit war der Ruf des jungen Virtuosen fest gegründet. Er nahm zunächst eine Stelle am Dr. Hochschen Konservatorium an, gründete und leitete mit den Herren Fleisch und Schwarz später das Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. und folgte 1885 einer Berufung an das Königl. Konservatorium in Dresden, bis er 1890 sich alles akademischen Zwanges entledigte und die liebgewordene Lehrtätigkeit nur privatim fortsetzte. Dafür blühte ihm von nun an um so reicher der Lorbeer des Virtuosen. Seine hochherzige Kulturtat, sein Musiksalon, sichert ihm den Dank aller derer, die es ernst mit der Entwicklung der Tonkunst meinen.

Verehrter Fremdling, wenn du Dresden besuchen willst, nun brauchst du nicht 50 Jahre zu warten, bis sich hier etwas Neues ereignet. Komm und höre!

VI. Deutsches Bach-Fest in Breslau.

15. bis 17. Juni.

DIE von der „Neuen Bach-Gesellschaft" alle zwei Jahre gegebenen Bach-Feste sind auf ihren nützlichen Reisen durch deutsches Sprachgebiet noch vor der Wahl größerer, bevorzugterer Musikzentren diesmal in Breslau eingekehrt. Nützlich sind diese Wanderfeste deshalb, weil auf ihnen das Verständnis der Tonsprache Bachs und seiner Zeitgenossen durch mustergültige Uebersetzungen gefördert wird. Als vortrefflicher Grammatiker der alten Tonsprache erwies sich der Breslauer Professor Dr. *O. Kinkeldey* in seinen Erläuterungen zum Programmbuch. Aber wenn Bachs Idiom keine tote Sprache bleiben soll, dann müssen sich so erlesene Uebersetzungskünstler zusammenfinden wie hier unter Prof. Dr. *Georg Dohrns* hingebungsvoller, unbeirrbar sicherer Leitung. Im *Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen* war ein musikverständiger Mitarbeiter gewonnen, von dessen fördernder Mitarbeit ich mich persönlich überzeugen konnte. Aus der Fülle der in drei Saalkonzerten (wovon eines hauptsächlich Kammermusik vermittelte), einem kirchlichen Vokalkonzert und zwei gleichzeitigen Festgottesdiensten gebotenen Gaben können hier nur Einzelheiten neben dem allgemein Charakteristischen ausgesucht werden. Von den hier aufgeführten Kantaten war die mit dem Anfang „Ein' feste Burg ist unser Gott" die geeignetste dazu, den prachtvollen Grundstein zu Johann Sebastians gotisch-protestantischem Musikdom zu legen. Um dessen Aufbau machten sich die von Prof. Dohrn vortrefflich geschulten Chöre ebenso verdient wie das bachfeste und echt bachfestliche Solistenquartett *Joh. Messchaert, Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi* und *Georg A. Walter.* (Diese Namenfolge sei eine Rangordnung.) Die in den Kantaten verwendeten hohen „Bach-Trompeten" konnten nicht immer verbergen, daß es sehr schwer ist, sie zu blasen; dagegen klangen die Oboi d'amore stets wohllautend. Die Verheißung, noch zwei andere der alten Instrumente hier wieder zu beleben, ließ sich leider nicht ganz erfüllen, denn eine Erkrankung des Herrn *Doebereiner* in München machte den Ersatz der Gambe durch Cello und Viola nötig, und Prof. *Max Seiffert*, Bachs treubewährter Schrittmacher, saß an einem kleinen Blüthner-Flügel, nicht am Cembalo. Dieses kam aber in seiner Echtheit unter den virtuosen Fingern der Pariser Meisterin Frau *Landowska* mehrmals zum Klingen. Kaum war es angeschlagen (richtig: angerissen) worden, als die Phantasie des mit Kulturgefühl begabten Hörers von liebreizenden, wehmütig stimmenden Rokokogestalten in Allongeperücken und rosaseidenen Gewändern erfüllt wurde; doch schließlich ging der Reiz der Neuheit verloren und es entstand eine Abstumpfung des Gehörs zugleich mit dem Wunsche, anstatt des Spieldosenklingklangs wieder den vollen, rauschenden Klavier- oder Orgelton zu hören. Dazu kommt, daß die ästhetisch berechtigte Forderung, solche kammermusikalischen Filigranarbeiten in einem „intimen" Raume auszulegen, wegen der ungeahnt starken Teilnahme von Breslauer und auswärtigen Interessenten sich nicht erfüllen ließ. Das kann wohl die Wirkung instrumentaler Nippsachen vermindern. Einige davon sind nicht in Johann Sebastians Werkstatt entstanden.

Die Bach-Feste wollen ja doch überhaupt die Wesensart der Tonkunst zur Zeit Bachs und auch noch der früheren Periode vermitteln. Deshalb wurden in einem wundervollen Kirchenkonzert zwei Ausgrabungen, denen gar keine Spuren vom Staube der Vergangenheit anhafteten, dargereicht: die herrliche Begräbnismotette „Unser Leben ist ein Schatten", die einem Johann Bach (gest. 1673), dem ersten Schwiegervater des großen Bach, ohne Sicherheit zugeschrieben wird, und von Heinrich Schütz (gest. 1672) „Weib, was weinest du?", ein chorisches Zwiegespräch zwischen Jesus und Maria, und der hochdramatische Tonsatz „Saul, was verfolgst du mich?" Der Ausdrucksreichtum und die ganz moderne Gestaltungsfähigkeit in diesen alten Neuheiten sind erstaunlich; ihre Stimmungstiefe wurde von den Nachschöpfern unter Dr. Dohrns Führung restlos ergründet. Messchaert trug J. S. Bachs „Kreuzstab" mit überragender Würde; von seiner Sängerleistung wehte ebensolche Höhenluft wie von *Georg Schumanns* Klavierspiel tags zuvor.

Am selben Ort, in der Lutherkirche, wurde, unter Auslassung des Abendmahls, der evangelische Gottesdienst Sonntag den 16. Juni so nachgeahmt, wie er sich zur Zeit Bachs an Festtagen in der Leipziger Thomaskirche gestaltet haben mag. Pachelbel, Haßler, Bach, gregorianische Weisen und historische Choräle trugen zur Erneuerung alter geistlicher Tonbilder bei. An der Liturgie hatten wie in Bachs Tagen der Geistliche, der Chor und die Gemeinde gleichwertigen musikalischen Anteil. Der Festprediger Prof. D. *Gennrich* aus Magdeburg bewies neben seiner theologischen starke psalmodische Begabung. Zwei Breslauer Künstler zeichneten sich hier bei der Leitung des Tonkörpers und beim Orgelspiel aus: Musikdirektor *Max Ansorge* und Oberorganist *Otto Burkert.* Daß sich in den gleichzeitig im Dom stattfindenden katholischen Festgottesdienst Bachs protestantisch-unsinnliche Kunst schwer einordnen lassen würde, war vorauszusehen. Man verfiel auf den nicht glücklichen Gedanken, in der während des Hochamts aufgeführten h moll-Messe von Moritz Brosig, dem 1887 verstorbenen Breslauer Domkapellmeister, den vierten Teil durch ein Sanctus in G dur von J. S. Bach zu ersetzen. Ebenso bedenklich wie diese Stilmischung erschien es mir, daß jenes Sanctus kein bedeutendes Tonstück ist und noch dazu ein solches, dessen Zugehörigkeit zu Bachs Lebensarbeit gar nicht erwiesen ist. An einem Programmfehler litt auch das letzte Saalkonzert. Denn in dem hochragenden Dome des Kyrie aus der G dur-Messe wollte sich keine Pforte öffnen zu dem sanften Wiesengelände der Orchestersuite in D dur. Deren fünf Sätze faßte Prof. Dohrn zu unsanft an; er hätte die Bläser zu größerer Bescheidenheit anhalten und die Rhythmen schwebender gestalten sollen. Den Höhe- und Schlußpunkt an diesem Abend bildete die textlich nicht erfreuliche, doch musikalisch entzückende Kammerkantate „Der zufriedengestellte Aeolus". Wenn auch ein paar Instrumentisten wenige Klangfiguren mit kleinen Flecken behafteten, so war der ganze Eindruck dank der fruchtbaren Mühe Dohrns doch sehr günstig. Und so kam es, daß schließlich Kritikus ebenso zufriedengestellt war wie Aeolus.

Dr. Paul Riesenfeld.

Die Wiener Musikfestwoche.

Von Dr. PAUL STEFAN (Wien).

WIEN hat jetzt auch sein Musikfest gehabt, und gleich eine ganze Musikfestwoche, eine Woche noch dazu, die elf Tage zählte. Wer wollte gerade Wien das Recht zu Musikfesten bestreiten? Ich habe in österreichischen Zeitungen oft genug ein solches Fest herbeigewünscht. Freilich nicht das Fest, wie es jetzt begangen wurde. Und ich hätte auch gewünscht, daß man das Wiener Musikfest, eine Huldigung für Mahler, ob sie nun die Veranstalter wollten oder nicht, bei Lebzeiten Mahlers feiere, nicht auf den Trümmern seines Erbes.

Das Musikfest, eingestandenermaßen aus Gründen der Fremdenverkehrsförderung beabsichtigt und in eine Jahreszeit verlegt, in der sonst selbst die Einheimischen Wien meiden (Schlagwort: „Verlängerung der Saison"!), zeigte nicht, was Wien besitzt. Daß es hier Komponisten gibt, die der Musik neue Wege weisen (gleichviel, ob man sie verdammt oder ihnen folgt), daß Oesterreich überhaupt lebende Komponisten hat, erfuhr man nicht. Das Quartett Rosé, ein Stolz österreichischer Musikpflege, kam nur in zwei „nicht offiziellen" Konzerten zur Geltung. Anna Bahr-Mildenburg, um deren Willen allein sich eine Reise nach Wien lohnen würde, trat nicht auf, und man zog es vor, eine ihrer besten Partien, die

Milada in Smetanas „Dalibor“, mit einer anderen Sängerin ungenügend zu besetzen. Ferdinand Loewe ist der Bruckner-Dirigent, der Bruckner-Apostel Wiens. Das weiß man weit über Oesterreichs Grenzen hinaus, und wer hier noch einen anderen neben ihm zu nennen gewagt hätte, wäre zu anderen Zeiten unfehlbar in den großen Bann gekommen. Nun denn — er war abwesend und Nikisch dirigierte Bruckners letzte Symphonie, Nikisch, den man als Oesterreicher ausgab, obwohl er weder in Oesterreich geboren ist noch in Oesterreich gewirkt hat. Es fehlte Nedbal, zum mindesten als Dirigent eine charakteristische Erscheinung des Wiener musikalischen Lebens; es fehlte Schreker, der so große Verdienste um die moderne Produktion hat. Begreiflich, daß er als Komponist fehlte, denn es kamen überhaupt nur Verstorbene zu Worte. (Mahler war eben rechtzeitig gestorben.) Am schlimmsten aber, wenn auch am bezeichnendsten für die gehässige Tyrannis unserer Musikgewaltigen, schien mir das fanatische Toben gegen zwei Veranstaltungen, die der Akademische Verband für Literatur und Musik, eine Vereinigung von jungen und lebendigen Leuten, als „Konzerte lebender österreichischer Komponisten in der Musikfestwoche“ angekündigt hatte. Der Gebrauch dieses Wortes, das keine Zeitbestimmung, sondern einen „geschützten Ausdruck“ bedeuten sollte (so wollten es die offiziellen Veranstalter wahr haben und glauben machen), veranlaßte sie, über Geschäftsstörung zu klagen, den jungen Leuten Demonstrationen gegen die Meister der offiziellen Veranstaltung vorzuwerfen, die an den gleichen Abenden gefeiert werden sollten (es handelte sich um die „Musiker“ Anzengruber und Raimund), und ihrem Aerger nicht nur in den verletzendsten Ausdrücken Luft zu machen, sondern auch den beiden Veranstaltungen in dem von ihnen unmittelbar beherrschten großen Blatt Ankündigungen und Besprechungen abzutreiben. Ich schildere das alles absichtlich etwas ausführlicher, weil es die Zustände besser beleuchtet als spaltenlange Konzertberichte.

Nun aber zu den Einzelheiten. Zieht man ein Sommerfest auf dem Kobenzl, einen Ausflug in die Wachau, die Besichtigung des Stiftes Klosterneuburg und eine Messe von Liszt in der Hofburgkapelle ab, so blieben 5 Orchesterkonzerte, 2 Opern- und 3 Schauspielaufführungen im offiziellen Programm übrig. Ueber diese letzten kann man füglich schweigen, selbst wenn man in Betracht zieht, daß Girardi den Valentin in Raimunds „Verschwender“ gab. Festopern waren im Hofoperntheater „Figaros Hochzeit“ und „Dalibor“, beides Lieblinge Mahlers, der also, noch immer ein heimlicher Kaiser der Wiener Musik, an der Stelle seines alten Wirkens triumphierte. Figaro lebt noch, wie das Werk nach seiner Wiedergeburt unter Mahler im Jahre 1906 gelebt hat. Kein Zerstörer hat sich an dieses Wunder der Inszenierung gewagt, das Mahler und Alfred Roller gemeinsam vollbracht haben. Noch leuchten die Farben, noch waltet der Geist, noch hütete, zum letztenmal, der scheidende Bruno Walter das Geheimnis. Nur Publikum und Kritik hatten sich geändert. Sie bejubelten, was sie damals verlästert hatten. Einer freilich hätte diese Vorstellung, die kaum irgendwo ihresgleichen hat, weitergeführt, der nie zufriedene Gustav Mahler. Es war ihm nicht beschieden gewesen, Smetanas „Dalibor“, den er so oft gegen die Wiener wie früher gegen die Hamburger durchgesetzt hat, in gleicher Weise neu zu inszenieren. Seit 1904 ist diese Oper nicht gegeben worden, hauptsächlich aus politischen Gründen. Bei der Festaufführung konnte man den Mangel von Mahlers Vorarbeit deutlich merken; aber auch, wie an einem Gegenbeispiel zum Figaro, was die Hofoper seither geworden ist. Die Inszenierung war verschlissen; in der Musik fehlte jener Wechsel von Wucht und Zartheit, der den Dirigenten Mahler ausgezeichnet hatte, wenn auch das große Können Schalks durchaus nicht verkleinert werden soll. Trotzdem war alles von der unglaublichen Schönheit der Musik Smetanas so sehr hingerissen, daß dieses Werk nicht so bald wieder verloren gehen wird. Der Text mit seinen Anklängen an „Lohengrin“, „Fidelio“ und die Handlung des „Cid“ ist sicher nicht überzeugend, aber ebenso sicher ist es die Musik, von der man nicht weiß, wie ein solches Wunder an Reichtum so tief vergraben bleiben konnte. Wer sich die Mühe nimmt, den Klavierauszug (Universal-Edition) durchzusehen, wird belohnt sein und für das Werk eintreten wollen.

Ueber die Mehrzahl der offiziellen Konzerte kann ich kurz hinweggehen. Eine gute Aufführung der herrlichen Messe Schuberts in Es unter Schalk bildete die Einleitung. Die Philharmoniker, das Festorchester aller Konzerte, spielten ihrem alten Ruhm entsprechend, der Singverein stellte den Chor, Gertrude Foerstel führte das Soloquartett. Das zweite Konzert stand unter der Leitung von *Artur Nikisch*. Er ist hier ein ganz seltener Gast und wurde mit großer Wärme begrüßt; ich wage nicht zu entscheiden, ob sie ihren Schein gegen Weingartner richtete, aber ich glaube es fast. Er dirigierte die große Leonoren-Ouvertüre, die Vierte Symphonie von Brahms (mir am meisten zu Dank) und Bruckners Neunte. In das Triumphgeschrei, das er entfachte, kann ich doch nicht einstimmen. Die Hand war mächtiger als das Herz. Ueber Weingartners Konzert (Ouvertüre zur Aulidischen Iphigenie von Gluck, Mozarts „französische“ Symphonie in D und Beethovens Neunte) habe ich nichts Neues zu sagen. Bruno Walter dirigierte das dritte Konzert, insofern das interessanteste, als es außer Haydns Symphonie in c moll die Uraufführung von Mahlers nachgelassener Neunter Symphonie brachte. (Also drei „Neunte“, wie das Programm verhieß; gemeint war es doch nur recht äußerlich.) Walter war von der großen Arbeit in München, wohin er nun leider endgültig geht, ermüdet, aber seine eindringliche, begeisterte Art, den Werken zu dienen, feierte auch in der gefährlichen Nachbarschaft der beiden Erfolgdirigenten einen echten Sieg. Doch auch Mahlers Werk wurde mit herzlicher Rührung, mit ungeteiltem Beifall begrüßt. Es greift auf Mahlers zweite Periode (vor der Achten) zurück, lehnt sich oft deutlich an die Fünfte, Sechste und Siebente, an das Lied von der Erde und an die Kindertotenlieder an und bietet so ein gutes Bild des Ringens, das sich durch Mahlers ganzes Schaffen hindurchzieht, weist aber auch so deutlich wie sonst nur vielleicht seine Siebente in ein zukünftiges Reich der Musik. Auserlesene Harmonien, reife thematische und kontrapunktische Arbeit zeigen den Meister auf der Höhe seines Könnens. Die Instrumentation ist bescheiden und wirksam. Nicht wie sonst kann der Meister die gewohnten Retuschen nach der ersten Aufführung vornehmen! — Die Neunte ist ein reines Orchesterstück von vier Sätzen, in D dur beginnend, nach mancherlei Trübungen in Des endend. Am höchsten stehen wohl die Ecksätze, ein bald langsamer, bald rascher erster Satz von Wucht und Kraft, in jedem Takt erlebt, aus tiefsten Quellen schöpfend, und ein Adagio am Schluß, in dem noch einmal die ganze Sehnsucht des Gottsuchers klingt und verklingt. Daß die Mittelsätze, ein Ländlerwalzer und eine höllisch grelle, wirbelnde Burleske, manchen verblüffen, kann ich mir gut denken. Da ich bei Mahler Partei bin, gestatte man mir, sie trotzdem auf den ersten Blick zu lieben.

Ziemlich böse sah ein fünftes Konzert aus, an dem Chöre von Schubert, Bruckner, Wolf, Dvoráks symphonische Dichtung „Heldenlied“ und sogen. Volkslieder aller in Oesterreich lebender Nationen wahl- und endlos aneinandergepfercht waren. Alle Schrecken der entfesselten Liedertafelei waren losgelassen. Unterschiedliche Vereine (Männergesangverein, Schubert-Bund, a cappella-Chor usw.) waren aufgeboten, Chormeister liefen auf und ab, ein eigens aufgestelltes Büfett labte die Durstigen. Und diese „Volkslieder“! Durch Bearbeitungen entstellt, manieriert vorgetragen, verdarben sie jedem geschmackvollen Menschen die Lust an den schönen Melodien. Man denke sich etwa den bekannten „Prinz Eugenius“ mit Nuancen, mit einem illustrierenden Orchester, das nicht versäumt, die große Trommel schießen und die kleine mit gedämpftem Wirbel Trauermarsch schlagen zu lassen. . . . Es war fürchterlich, aber — man mußte es loben.

Die beiden nicht offiziellen Konzerte brachten Kompositionen von Schönberg (Georgelieder und Zweites Streichquartett mit Gesang), von seinen Schülern *Alban Berg* (Klaviersonate) und *Anton v. Webern* (Violinstücke), von Zemlinsky (ein Jugendquartett und neue Lieder nach Maeterlinck) und *Franz Schreker* (Lieder). Alle diese Werke, mit Ausnahme der Lieder Zemlinskys, sind in Wien schon bekannt, und ich habe in der „N. M.-Z.“ von ihnen schon gesprochen. Dennoch war es das Recht und die Pflicht der akademischen Jugend, diese für sich bestehenden und eine neue Zeit herausfordernden Werke repräsentativer Art wieder vorzuführen. Die besten Kräfte, *Arnold Rosé* und sein Quartett, die wunderbar sichere Sängerin *Martha Winternitz-Dorda*, Frau *Drill-Oridge* und der Pianist *Richard Goldschmid* wirkten mit. Neu waren die Kompositionen der bedeutendsten lebenden tschechischen Komponisten Josef Suk und Viteslaw Novák, Klavierstücke, jene zart und versonnen, diese voll und kühn, von dem Prager Pianisten *H. V. Stepan* glänzend gespielt. Hatten die offiziellen Konzerte auch einen großen materiellen Erfolg, so ist diesen Sonderveranstaltungen wenigstens der ideelle mit bescheiden gewesen. Natürlich hatten auch sie ihre Lücken und Mängel: so hätte der Pole Szymanowski und Erich Wolfgang Korngold gewiß nicht fehlen dürfen.

Es ist nur gerecht, die Verdienste auch der offiziellen Veranstaltungen anzuerkennen. Jedermann hätte es ohne die ärgerlichen Begleiterscheinungen ruhig getan. Am reinsten war der Genuß, den das berühmte philharmonische Orchester bot. Mit einer Einschränkung, die für das Blech gilt. Seit nämlich das „fesche“ Gastspiel- und Schnellzugsdirigieren Mode ist, schwelgen die Instrumente so sehr in ihrem Klang, daß es gelegentlich schon unedel wirkt.

Wenn wirklich eine Wiederholung des Wiener Musikfestes zustande kommt, so wäre zu wünschen, daß die Veranstalter aus ihren (öffentlich abgeleugneten) Fehlern lernten. Es wird sich auch empfehlen, die Konzerte spätestens im Mai zu geben, um nicht, wie diesmal, alle Schrecken der Hitze in überfüllten Sälen zu beschwören. Den Fremdenverkehr mögen doch andere Mittel beleben, sofern das überhaupt möglich ist.

Zur Musikfestwoche sind erschienen: eine offizielle Festschrift (Verlag des „Merker“) mit Beiträgen fast sämtlicher

Tageskritiker Wiens, eine Festnummer des „Merker" mit unveröffentlichten Kompositionen von Beethoven und Bruckner und ein Programmheft jener Sonderveranstaltungen „Das musikalische Wien" (Kommissionsverlag Heller), dessen polemischer Abwehrcharakter sich von selbst ergibt. Eine Schrift von Bruno Sturm fordert Berücksichtigung des österreichischen Komponisten Brunetti-Pisano. Eine Broschüre von Moritz Violin nimmt sich vor, die Zustände an der österreichischen staatlichen Hochschule für Musik, der „Akademie für Musik und darstellende Kunst" zu beleuchten, der der Verfasser bisher als Lehrer angehört hat. Die Liebedienerei für die Presse, die sie dem Präsidenten der Akademie vorwirft, wäre nichts, was gerade der Akademie allein zu eigen ist. Die vielbesprochenen Pensionierungen der alten, verdienten Professoren Graedener und Fuchs werden von jeder Partei anders geschildert. Die beiden Herren durften beruhigt jüngeren Kräften Platz machen; ehrende Genugtuung für mögliche Schroffheiten wird ihnen jeder gönnen. Man nennt Schönberg und Schreker als Nachfolger, und schon fliegen die Zöpfe, ja selbst Abgeordnete schlagen Lärm. Ein Anlaß liegt nicht vor. Beide sind als Lehrer streng, ja eher „konservativ". Und wenn die Jugend „hypermodern" komponieren will, so wird sie kein Abgeordneter, kein Minister, aber auch kein Lehrer daran hindern.

Unsere Künstler.

Zwei Sänger der Bayreuther Festspiele 1912.

Minnie Saltzmann-Stevens.

WÄHREND Amerika nicht als ein besonders fruchtbarer und geeigneter Boden zur Hervorbringung und Erzeugung bedeutender Künstlererscheinungen und Talente auf dem Gebiete der Musik und des Theaters zu gelten pflegt, haben sich dennoch aus der Verbindung und Verschmelzung amerikanischer Elemente mit denen anderer, besonders europäischer Nationen bereits eine Anzahl wirklich hervorragender und allerseits anerkannter künstlerischer Erscheinungen entwickelt. Speziell die deutschen Opernkreise zählen zurzeit eine Reihe von tüchtigen Sängern und Sängerinnen, in deren Adern vom Vater oder von der Mutter her amerikanisches Blut rollt.

Zu dieser Kategorie zählt auch die bekannte, in letzter Zeit vielgenannte Wagner-Sängerin Frau *Minnie Saltzmann-Stevens*. Die gegenwärtig noch in den zwanziger Jahren stehende Künstlerin stammt väterlicherseits aus dem Elsaß, während ihre Mutter eine Deutsch-Amerikanerin war. Sie selbst ist in den Vereinigten Staaten von Nordamerika geboren und auch mit einem Amerikaner vermählt, so daß sie enge Beziehungen zu drei großen Nationen besitzt. Die Eltern des jungen Mädchens, die das in ihr schlummernde gesangliche und musikalische Talent bald entdeckten, waren klug genug, diese seltene Gabe nicht brach liegen zu lassen; schon in Amerika ließen sie ihrer Tochter eine sorgfältige und gediegene Ausbildung in den Fächern zukommen, die dermaleinst den Lebensberuf der jungen Dame bilden sollten. Zu weiteren gründlichen Studien ging die sich überaus eifrig und beflissen zeigende Gesangsnovize dann noch nach Paris zu dem weltberühmten Gesangsmeister und ersten Tenoristen der Großen Oper, Jean de Rezke. Dieser unterrichtete sie 4½ Jahre lang und schuf aus dem prächtigen vorhandenen Stimmmaterial, das ursprünglich mehr den Charakter eines Kontra-Alto besaß, einen in allen Lagen vollkommen ausgeglichenen, den erstaunlichen Umfang von 3½ Oktaven umfassenden dramatischen Sopran. Bei ihrem Debüt hatte die so durchgebildete Sängerin denn auch gleich einen entscheidenden Erfolg. Sie steuerte mit vollen Segeln auf die große internationale Karriere los, wobei ihr noch ganz besonders der Umstand zu statten kam, daß sie imstande war, ihre Partien perfekt in französischer, italienischer, deutscher und englischer Sprache zu singen. Bald sehen wir Frau Saltzmann-Stevens an der Covent-Garden-Opera zu London als Brünnhilde ihre ersten Triumphe auf dem Boden des britischen Inselreichs feiern. Die Londoner Presse erschöpfte sich in Lobeserhebungen und verglich den Gast mit Amalie Materna, Therese Vogl, Katharina Klafsky, Therese Malten, Milka Ternina und anderen Trägerinnen berühmter Namen. Kurz darauf erschien Frau Saltzmann in der gleichen Rolle bei den ersten „Ring"-Aufführungen am Königl. Theater in Edinburgh. Im März 1909 war sie der Gegenstand ungeteilter Bewunderung bei den deutschen Wagner-Aufführungen im Teatro San Carlo zu Lissabon. In jüngster Zeit wirkte sie — wieder als Brünnhilde — bei dem ersten deutschen „Ring"-Zyklus am Théâtre de la Monnaie in Brüssel mit. Aber auch die zweite große weibliche Heldenrolle der Wagnerschen Musikdramen, die Isolde, hat Frau Saltzmann-Stevens in ihr Repertoire aufgenommen und besonders in England mit außergewöhnlichem Erfolge durchgeführt. Sonderbarerweise erschien die vielgenannte Sängerin bei uns in Deutschland bisher nur ein einziges Mal, im Berliner Opernhause, und zwar während der Sommermonate in der dem Umfang nach nur wenig hervortretenden Partie der Siegfried-Brünnhilde.

An dem Maße unserer deutschen Durchschnittsprimadonnen gemessen, erscheint uns Frau Saltzmann-Stevens als Wagner-Sängerin vielleicht etwas zu fein, zu frauenhaft weich gegenüber den fast durchweg ziemlich robusten Brünnhilden und Isolden der Sängerinnen germanischen Schlages. Ein starker und eigenartiger Einschlag ins spezifisch Weibliche, Gemütvolle, Sinnige — sagen wir getrost ins Romanische — eignet den Darbietungen der Künstlerin in hohem Maße. Dabei ist ihre gesamte künstlerische Leistung weniger auf starke Tongebung, große Stimmentfaltung und äußere Kraftanstrengung, auf explosive Ausbrüche der Leidenschaft und heftige dramatische Effekte und Akzente bedacht und zugeschnitten. Die weichen, anmutigen Linien und Konturen, das Bestreben nach Schönheit und Innigkeit des Ausdrucks überwiegen; sie malt nicht al fresco, sondern zeigt sich überall bestrebt, der sorgsamen Ausarbeitung der einzelnen Details und der feineren künstlerischen Züge wie der psychologischen Vertiefung des Ganzen besonders liebevolle Aufmerksamkeit zu widmen. Das spezifisch romanische Element in ihrer Abstammung verleugnet die Künstlerin keineswegs, ohne darüber indes jemals auch nur einen Augenblick den großen und fortreißenden Zug des zusammenhängenden organischen Ganzen in der dramatischen Entwicklung einer Wagnerschen Rolle und Gestalt aus dem Auge zu verlieren. Ihre Isolde z. B. ist in dem so bedeutsamen ersten Akt des Liebesdramas gewiß reich an packenden Momenten, tiefempfundenen Stellen und geistvollen Nuancen; auch ermangelt diese Isolde gewiß nicht der Hoheit und Größe des Ausdrucks; doch vermag die Künstlerin hier den Charakter der „wilden, minnigen Maid" nicht immer so präzis und glaubhaft wirkend zu erfassen, wie dies manchen unserer gefeierten einheimischen Isolden-Darstellerinnen möglich gewesen und heute noch möglich ist. Den Liebestaumel des zweiten Aktes bei der Erwartung Tristans, die zarten Lyrismen



MINNIE SALTZMANN-STEVENS.
Als Kundry im Parsifal. (Photographie der Dover Street Studios Ltd. London W.)

und philosophischen Reflexionen wie den darauf einsetzenden himmelstürmenden Schwung des Tag- und Nachtgesprächs hingegen bringt die Künstlerin zu oft faszinierender Wirkung. Auch die himmlische Verklärung des Liebestodes der mit dem Freunde wieder Vereinten bringt sie unnachahmlich schön zur Geltung.

Im Bayreuther Festspielhause hat Frau Saltzmann-Stevens bekanntlich während der vorjährigen Spielzeit als Kundry und Sieglinde einen bedeutenden Erfolg errungen, auf Grund dessen sie auch heuer wieder zur Mitwirkung in den gleichen Rollen zu den Festspielen hinzugezogen worden ist.

Frankfurt. **Carlos Droste.**

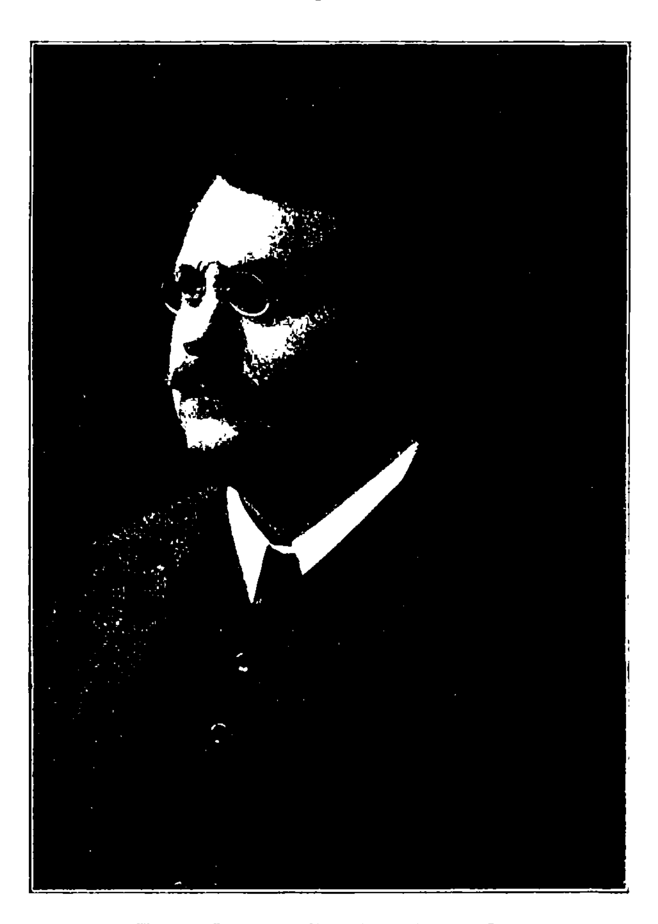
* * *

Walter Soomer.

WENN auch an unseren Opernbühnen gegenwärtig der Mangel an guten Baritonstimmen nicht so empfindlich fühlbar ist, wie etwa das auffallende Manko an ausgesprochenen Heldentenören und wirklich tiefen Bässen, so ist doch die Spezialgattung der Helden- und Baßbaritons zurzeit gleichfalls nicht häufig anzutreffen. Es liegt diese offenkundige Tatsache besonders in dem Umstande begründet, daß viele neuere Komponisten, allen voran Richard Wagner für seinen Holländer, Sachs, Wotan usw. gebieterisch Stimmen verlangen, deren Umfang und Volumen nach der Höhe wie nach der Tiefe zu gleichmäßig gut, glatt und kräftig ausgebildet und ausgeglichen sein muß. So könnte man z. B. gegenüber der Wotan-Partie beständig im Zweifel sein, ob die Stimmlage vom Komponisten eigentlich für Baß oder für Bariton gedacht sei, wenn nicht Wagner selbst uns gelegentlich in einem Briefe an den Münchner Bassisten Gustav Siehr darüber belehrt hätte, daß ihm bei der Konzeption des gesanglichen Teils der Wotan-Rolle im Geiste eine hohe, aber umfangreiche Baßstimme vorgeschwebt habe. Da nun den meisten Bassisten die oft dauernd exponiert hohe Lage der besagten Partie Pein macht, ist sie doch schließlich in den Händen eines Baßbaritons am besten aufgehoben, dessen Organ gleiche Fülle und Kraft nach oben wie unten aufweist. Und diese Baritonstimmen sind selten. Ein solcher Wotan-Sänger katexochen ist der Dresdner Heldenbariton *Walter Soomer*, der Darsteller Heervaters auch bei den Bayreuther Festspielen der letzten Jahre, der ferner auch im Covent Garden zu London und im Metropolitan Opera-House zu New York in Wagnerschen Partien seit einiger Zeit glänzende Erfolge errungen hat. Walter Soomer sind in seiner Karriere die Mühen und Beschwerden mancher anderer in kleinen Verhältnissen anfangenden Künstler, die sich später zu Weltruf und zur vollen Gipfelhöhe der Kunst erhoben, nicht erspart geblieben. Soomer ist am 12. März 1877 zu Liegnitz geboren, studierte nach Absolvierung des Gymnasiums zunächst in Breslau Philosophie, wandte sich aber dann dem Gesange zu. Seine Studien leitete F. Stöckert in Berlin. An der Kolmarer Bühne tat Soomer im Herbst 1902 die ersten Schritte auf die weltbedeutenden Bretter und lernte alle die Mißstände und Enttäuschungen eines kleinen Bühnenbetriebes aus eigener Erfahrung und Anschauung kennen. Aber schnell genug sollte sein Name bald darauf zu Ruhm und Ansehen gelangen. Der ehemalige Student der Philosophie (der zu seinem Vergnügen schon auf der Universität privatim Gesangsstudien betrieben und im Kreise seiner akademischen Brüder bei fröhlicher Tafelrunde und unter kreisenden Bechern seinen prächtigen Bariton hat erschallen lassen) fühlte sich in der Theatersphäre bald heimisch und gelangte bereits in seinem 1903 in Halle angetretenen Engagement dazu, die großen, tragenden Rollen seines Stimmfaches fast sämtlich zu singen. Sein Organ erstarkte unter der gewissenhaften Pflege und dem ungewöhnlichen Eifer und Fleiß, die sein Besitzer entwickelte, sehr schnell, festigte sich zusehends und wuchs „gar groß und schön", wie Hans Sachs sagt, und heutzutage ist die Stimme eine der blühendsten und kraftvoll männlichsten, die die deutsche Bühne besitzt. In Halle weilte Soomer während zweier Spielzeiten. Im Herbst 1905 trat er dann in den Verband des Leipziger Stadttheaters, wo er als Nachfolger des nicht lange vorher gestorbenen und noch nicht vergessenen, allgemein vergötterten Otto Schelper und neben der frischen, jugendlichen Kraft seines Stimmkollegen Hans Schütz durchaus keine leichte Stellung zu finden erhoffen durfte. Aber Soomer verstand es, sich von Rolle zu Rolle die Liebe und die Hochschätzung des Publikums mehr und mehr zu erwerben, und zwar eines Publikums, das in musikalischen Dingen von jeher als besonders anspruchsvoll gegolten hat. Hiezu kamen bald auch seine auswärtigen Erfolge.

Als Donner im „Rheingold" und Kurwenal im „Tristan" trat Soomer in den Kreis der Bayreuther Sänger bei den Festspielen des Jahres 1906 ein, als deren ständiger Mitwirkender er 1908 dann außerdem den Wotan und Klingsor und 1909 daneben auch noch zum ersten Male den Amfortas sang. Der Partie des Wotan insbesondere verdankt Soomer in der Hauptsache seinen überragenden künstlerischen Ruf. Trotzdem er im Bayreuther Festspielhause gerade in dieser Partie Vorgänger wie Karl Perron, Anton van Rooy und Theodor Bertram hatte, gelang es ihm schon im ersten Jahre, wenn auch nicht die Erinnerung an diese drei wahrhaft glänzenden Vertreter der Rolle auszulöschen, so doch mit vollen Ehren neben und nach ihnen zu bestehen. Seitdem hat sich seine Verkörperung des germanischen Gottes und Walters der Welt noch ganz erheblich vervollkommnet und verfeinert. Sein mächtiges Organ ist für die gewaltige gesangliche Aufgabe wie geschaffen; es erklingt bis zur letzten Note in ungetrübter Kraft und Frische und die eherne Wucht der Akzente erlahmt nirgends. Aber auch sein Spiel und sein Vortrag lassen uns einen tiefen Blick in die „furchtbar umdüsterte Seele des leidenden Gottes" tun und — von Soomer interpretiert — wächst die Gestalt Walvaters an manchen Stellen zu wirklich tragischer Größe und Bedeutung empor. Hieran reiht sich vollkommen würdig des Künstlers Holländer, der weniger den wild-dämonischen, als den rührend-menschlichen Zug in dem Charakter des „bleichen Mannes" und in der ergreifenden Passionsgeschichte des zu ewiger Qual verdammten, ruhelos auf dem Ozean umherirrenden Seefahrers hervorkehrt. Zwei markige, kraftvoll charakterisierte Gestalten sind des Künstlers Telramund und Kurwenal. Ersterer — ritterlich und voll Anstand selbst in seiner Anklage gegen Elsa, dann aber voll finsteren Grimms und entfesselter Leidenschaft, da er sich besiegt und geschändet sieht und „durch Zaubers List" seine Ehre, sein höchstes Gut, verloren wähnt; letzterer — ein alter, tapferer Haudegen, „ein treuer Diener seines Herrn", das Abbild frühmittelalterlicher Vasallen- und Lehenstreue. Aber auch die beiden Dichtergestalten eines Wolfram von Eschenbach und eines Hans Sachs finden in Soomer einen ausgezeichneten Interpreten. Im „Parsifal" der letzten Festspiele sang Soomer mit glänzendem Gelingen, wie erwähnt, die Partie des siechen Gralskönigs, der er ergreifenden Ausdruck zu verleihen wußte, nachdem er zuvor an gleicher Stelle und in früheren Festspieljahren die Rolle des Zauberers Klingsor in wuchtiger und überaus charakteristischer Weise verkörpert hatte.

Soweit des Künstlers Wagner-Repertoire. Außerhalb dieses Repertoires bietet er auch in den düsteren und leidenschafterfüllten Gestalten eines Pizarro, Heiling, Rigoletto, Saint Bris, Nelusco, Amonasro, Lysiart, Jago, Tonio u. a. m., wie als Don Juan, Graf (im „Figaro"), Tell, Lothario, Zar, Valentin, Jäger (im „Nachtlager"), René (im „Maskenball"), Vater Germont, Luna, Escamillo, Alfio, Sebastiano (im „Tiefland") usw. Hervorragendes. Glanzrollen Soomers



Kammersänger WALTER SOOMER, Dresden.
Hof-Atelier Naumann Nachf., Leipzig.

sind vor allem auch sein Jochánaan in „Salome“ und sein Petrucchio in Götzens „Bezähmung der Widerspenstigen“.

Sehr schnell drang auch Soomers Ruf ins Ausland. Bei den holländischen Wagner-Vorstellungen in Rotterdam, Amsterdam, Haag usw. hatte er verschiedentlich Gelegenheit, die großen Rollen seines Repertoires zu singen. In Paris vertrat er bei den deutschen „Salome“-Aufführungen den Jochánaan, wofür er zum Offizier der Akademie ernannt wurde, und im Covent Garden zu London und an der Metropolitan Opera zu New York ist er längst ein gern gesehener und hochgeschätzter Gast; so trat er jüngst in der Hudsonstadt an 23 Abenden mit glänzendem Erfolg auf und wurde für zwei weitere „Seasons“ verpflichtet. Von der Uebernahme der Amfortas-Partie im „Parsifal“ wurde Soomer übrigens auf sein energisches Verlangen hin in New York entbunden.

An Stelle des pensionierten Karl Scheidemantel trat *Soomer* im vergangenen Herbst in den Verband der Königl. Hofoper zu Dresden, der sich der gefeierte Künstler für eine Reihe von Jahren verpflichtet hat. Auch in diesem Jahre wird Soomer wiederum als Wotan und Sachs bei den Bayreuther Festspielen mitwirken. **Carlos Droste.**

Lex Parsifal.

Der Zeitpunkt des Freiwerdens der Wagnerschen Werke und des Aufhörens des Bayreuther Reservatrechtes auf den „Parsifal“ rückt heran und damit mehren sich wieder die Proteste gegen die Freigabe des Weihefestspiels. So haben in Dresden und in Leipzig Vorbesprechungen stattgefunden, die zu dem Beschluß geführt haben, einen Protest des „gesamten deutschen Volkes“ gegen „die Mißachtung des letzten Willens Richard Wagners“, nämlich gegen die Preisgabe des Festspiels „Parsifal“ an die Opernbühnen vom nächsten Jahre an, in Bewegung zu setzen. In den Kreisen, von denen diese Bewegung ausgeht, hat man, trotz der bereits früher fehlgeschlagenen Versuche, noch nicht alle Hoffnung aufgegeben, doch noch ein Sondergesetz für den „Parsifal“ zu erwirken. So steht's in den Zeitungen. Zunächst wollen wir den springenden Punkt ganz objektiv betrachten. Das „gesamte deutsche Volk“ steht n i c h t auf der Seite der Protestler! Hier ist wohl der Wunsch wieder mal der Vater des Gedankens gewesen. Und man soll immer bei der Wahrheit bleiben. So bemerkt eine Zuschrift an ein großes Berliner Blatt: „Außer den oberen Zehntausend, die sich eine Reise nach Bayreuth leisten können, gibt es noch sehr viele, die dem deutschen Volke zugehören und auch ein Interesse für Kunst besitzen. Ich behaupte sogar, daß die mit Reichtum begnadeten Kunstinteressenten nur einen schwachen Prozentsatz des deutschen Volkes bilden. Durch ein „Sondergesetz“ wäre diesen Leuten für immer versagt, eine „Parsifal“-Aufführung zu sehen. Die Masse des Volkes, die überhaupt für „Sondergesetze“ kein Verständnis hat, wird es nie begreifen, daß ihr ein köstlicher Besitz vorenthalten werden soll. Deshalb sind wir, die arm Geborenen, für die Freigabe des Parsifal.“

Dagegen wurde von Bayreuther Seite aus geltend gemacht, daß die Richard-Wagner-Stipendienstiftung auch den weniger Bemittelten den Besuch der Festspiele ermöglicht. Die Sammlung hat bisher eine Summe von 400 000 M. ergeben; im vergangenen Jahre sind 30 000 M. zur Verteilung gelangt, für die 600 Gesuche bewilligt werden konnten. — Das ist sehr schön, aber die Summe reicht natürlich bei weitem nicht aus, um den Hunderttausenden, die sich benachteiligt fühlen, den Wunsch, „Parsifal“ zu hören und zu sehen, zu erfüllen. Auch Goethe, Shakespeare, Schiller, Mozart, Beethoven gehören dem Volke. Und Wagner selber ist es gewesen, der betont hat, daß das Kunstwerk und der Künstler ihre Kräfte aus dem Volke ziehen, im heimatlichen Volksboden wurzeln müßten. Warum also dann dem Volke sein durch das künstlerische Temperament gereinigtes und im Werte gesteigertes „Eigentum“ vorenthalten? Die „N. M.-Z.“ ist seinerzeit gegen Amerika und Amsterdam als Führerin im Streite zu Felde gezogen. Damals konnte man schon von „Gralsraub“ reden, indem einige Theaterdirektoren, denen die unfairen Gesetze ihres Landes den brutalen Eingriff in das Recht eines anderen gestatteten, diese Lage skrupellos ausnützten. Ewig aber am Reservatrecht des „Parsifal“ festhalten zu wollen, wäre Utopie. Warum sollten die Dinge etwa nach 50 Jahren anders liegen als nach 30? Für w e n anders liegen?

Wir haben es weiter schon wiederholt als einen Irrtum bezeichnet, sich fortgesetzt auf den „letzten Willen“ Richard Wagners berufen zu wollen. Heute würde der letzte Wille Wagners vielleicht sehr, sehr viel anders lauten. Hat denn Bayreuth die Hoffnungen, die man auf diese hohe Kunststätte setzen konnte, voll erfüllt? Finden wir dort wirklich die besten Aufführungen Wagnerscher Werke? Oder ist Bayreuth nicht vielmehr als Vorbild zu preisen, als die Bühne, von der aus der neue Stil des Wagnerschen Musikdramas in die Welt ging? Wenn nun aber die großen Bühnen diese Stilforderungen nicht bloß erfüllten, sondern in der Durchführung nicht selten Bayreuth überträfen, so wäre es schon rein logisch nicht zu rechtfertigen, wenn man ihnen, sozusagen als den Tochterländern, die volle Autonomie vom Mutterland Bayreuth aus vorenthalten wollte. Wir werden Bayreuth stets unsere Pietät bewahren; vielleicht wird es auch fernerhin als Leuchtturm einer hohen Kunstauffassung die Künstler an der Menschheit Würde, die sie nie aus der Hand geben sollten, gemahnen. **Aber als rein künstlerisches Vorbild, als Musterbühne in jeglicher Gestalt ist Bayreuth nicht mehr anzusprechen.** Damit fällt auch das dauernde Reservatrecht für den „Parsifal“.

Was nun die Protestler selber betrifft, so müssen wir es gestehen, daß uns die „g r o ß e Z a h l führender Männer“, die f ü r das Reservatrecht eintreten, noch nicht so ohne weiteres einleuchtet, wenn uns die Namen M. G. Conrad, Max Klinger, Humperdinck, Schjelderup, Redakteur Püringer und Prof. Artur Prüfer genannt werden. Klinger als Bildhauer nennen wir einen „führenden Mann“, aber von den andern wird wohl kaum einer diesen Ehrentitel für sich in Anspruch nehmen? Dem geschäftsführenden Ausschuß gehört außer Prüfer auch der Verleger von Richard Wagners Schriften, Buchhändler Linnemann, an.

Zur kategorischen Forderung des Bayreuther Reservatrechts für „Parsifal“ sind nun naturgemäß auch Vermittlungsvorschläge gemacht worden; von Leuten, die erkennen, daß es unklug ist, nutzlose Proteste zu erheben. So hat ein Schauspieler z. B. nichts gegen das Sondergesetz für Bayreuth, wenn die Festspielleitung das officium nobile übernimmt, für jede der „Parsifal“-Aufführungen mit teurem Eintrittsgeld zwei andere zu geben, die deutschen Bürgern für volkstümliche Preise, zum Teil ganz umsonst zugänglich sind. „Dies würde Bayreuth wirklich zum volkstümlichen Wallfahrtsort für deutsche Kunstfreunde machen.“

Hiermit wäre etwas, aber nicht viel geholfen. Anders lautet die Lex Martersteig: Der Intendant der Städtischen Theater Leipzigs, Geh. Hofrat Martersteig, der zu den eifrigsten Verfechtern eines „Parsifal“-Reservats für das Haus Wagner zählt, erinnert daran, daß er seinerzeit im Deutschen Bühnenverein den Antrag gestellt habe, die deutsche Bühne möchte freiwillig auf den „Parsifal“ verzichten und dieses Bühnenfestspiel im Sinne Richard Wagners für Bayreuth reservieren. Dieser Antrag sei im Bühnenverein warm begrüßt und besonders lebhaft von sämtlichen Hoftheateranstalten unterstützt worden. Durch mehrfache neue Operngründungen in verschiedenen Städten Deutschlands sei dieser Plan aber zweifelhaft geworden, weil die Gefahr drohe, daß andere vielleicht eigens für diesen Zweck gebildete Opernunternehmungen den „Parsifal“ als Geschäftsobjekt ausbeuten könnten. Deshalb wurde der Vorschlag stillschweigend fallen gelassen, und da sich mittlerweile auch verschiedene städtische Körperschaften gegen das Reservatrecht Bayreuths auf den „Parsifal“ ausgesprochen hatten, sei ein stillschweigendes Uebereinkommen unter den Leitern der ersten deutschen Opernbühnen dahin getroffen worden, das Bühnenfestspiel jedenfalls nicht in den laufenden Spielplan einzureihen, vielmehr das Muster Bayreuths nachzuahmen und vom Jahre 1914 ab alljährlich eine Reihe von F e s t vorstellungen dieses letzten Werkes des Bayreuther Meisters in würdiger Weise zu veranstalten.

Diese Lösung erscheint uns als die beste, des Gegenstandes würdige und beiden Teilen gerecht werdende. Wagners letzter Wille wird dadurch in hohem Grade respektiert und das deutsche Volk kommt zu seinem Rechte. Es hat sich dies Recht wohl auch in gewissem Maße heute verdient und früheres Unrecht gutgemacht. Ein Protestieren gegen den Martersteigschen Plan käme unfruchtbarem Eigensinn gleich und fiele auf die „Ideologen“ selber zurück. Es gälte nun, Martersteigs Vorschlag nach Kräften zu unterstützen und die m o r a l i s c h e Notwendigkeit dieser „Lex“ — denn nur eine solche kann in Betracht kommen — allen Beteiligten zum Bewußtsein zu bringen, so daß sie danach handeln. Die kleineren Theater, die Geschäftsspekulanten, werden so wie so bald die Finger von „Parsifal“ lassen. Die Parsifal-„Sensation“ wird nicht lange dauern. Es gilt für alle Einsichtigen und wahren Kunstfreunde, sich auf der mittleren Linie zu einigen.

O. K.



Basel. Die Bach-Aufführungen des Basler Gesangvereins unter *Hermann Suter* haben zwei eindrucksvolle Darstellungen der Matthäuspassion mit Willy Schmidt als Evangelist, Van Oort als Christus, Frau Noordewier und Maria Philippi gebracht; dann ein „weltliches Konzert“ im Musiksaal mit der selten gehörten Sopran-Hochzeitskantate, eine glänzende

Belcantoleistung der Frau Noordewier, und die überaus amüsante Szene „Streit zwischen Phöbus und Pan", diese Autoapologie des Meisters gegen die Beckmesser seiner Zeit. — Das große *Neuenburger* eidgenössische Sängerfest bot des alten Gabrieli Motette Exaudi nos als Gesamtchor auf dem Programm der Kunstgesangvereine, was einen Schritt vorwärts zur Popularisation edelster Vokalmusik bedeutet. *Max Reger* hat für dasselbe Fest ein wundervolles Requiem nach Hebbels „Seele, vergiß nicht die Toten!" der Basler Liedertafel und ihrem Dirigenten Hermann Suter gewidmet, eine nicht genug zu schätzende Bereicherung und Weiterführung der Männerchorliteratur. — Am eidgenössischen Turnfest in Basel wird ein originelles Festspiel Karl Albrecht Bernoullis „Schlacht bei St. Jakob" aufgeführt mit Sprechchören und Jacques-Dalcrozeschen Reigen, zu dem Hermann Suter eine charakteristische Musik schrieb. Mir scheint die Frage einer monumentalen Massenwirkung im Stile Hodlerscher Fresken trefflich und vorbildlich gelöst. (Klavierauszug bei Hug & Cie., Basel.) *H. B.*

Graz. Unter dem Titel „*Der Arzt und die Kunst*" veranstaltete der „*Deutsche Medizinerverein*" in Graz ein originelles Konzert: sämtliche Werke stammten von Medizinern und an deren Vorführung waren vornehmlich Vertreter des Aerztestandes beteiligt. So wurde unter persönlicher Leitung Dr. *Richard Röhrs* (Wien) dessen a moll-Symphonie und eine Reihe seiner Lieder, gesungen vom Mediziner *Norbert Moro*, gespielt. Die Symphonie erzielte mit ihrem wirksamen Aufbau und ihrer an Bruckner mahnenden gedankenreichen Struktur einen vollen Erfolg. Dr. *Sepp Rosegger* führte den Monolog aus seiner im Vorjahre beifällig aufgenommenen Oper „Der schwarze Doktor" vor und der Mediziner *Fritz Lemberger* leitete an der Spitze des Konzertvereinsorchesters, in dem Mediziner mitwirkten, symphonische Werke von Borodin und Berlioz, die bekanntlich medizinische Studien getrieben hatten. Außerdem wurden von Lektor *Steil* Dichtungen der Aerzte Dr. Schönher, Schnitzler und Volkmanns (Richard Leander) vorgetragen. So hatten die Jünger Aeskulaps schöne künstlerische Erfolge zu verzeichnen. *J. Sch.*

Moskau. *(Kussewitzkis zweite Wolgafahrt.)* Der feurige Unternehmungsgeist von S. Kussewitzki hat ihn zu einer zweiten Wolgafahrt veranlaßt, die nach dem Plan der ersten Tournee (1910) vorgenommen wurde. Die „Kniaschna" (Fürstin), ein schöner Dampfer der Wolga, war von ihm für den Monat Mai gepachtet und nun ging es vom Norden aus nach dem Osten und Süden bis zu dem berühmten Handelsplatz Astrachan und wieder herauf bis Nischni-Nowgorod. In 10 Wolgastädten haben 20 Konzerte stattgefunden. Die Angehörigen der breiten Schichten der Bevölkerung in fernen Landen wurden zum Quell der Kunst geladen. Der Empfang in jeder Stadt war enthusiastisch. Der Spielmann des 20. Jahrhunderts, wie wir Kussewitzki in unserem Bericht über die erste Wolgafahrt bezeichnet hatten, war schon von den Ufern erkannt. Es strömten alle zu ihm hin, die von seiner Kunst gekostet hatten. Sein reicher Lohn lag in der Anerkennung, die er überall gefunden; sein Unternehmen ist in jeder Hinsicht mit bestem Erfolg gekrönt worden. Kussewitzki hatte zu Solisten ausgezeichnete Kräfte gewählt: *Mark Meytschik* feierte Liszt mit dem Es dur-Klavierkonzert und bezauberte seine Zuhörer mit seiner hochstehenden Pianistenkunst. Der Geiger *L. Zeitlin*, Konzertmeister, sowie *J. Deche*, erster Cellist, boten wahre Künstlertaten. *J. Altschewski*, Tenor der Kaiserl. Oper in Moskau, hatte als Wagner-Sänger Fragmente aus dem „Tristan", der „Walküre" und dem „Siegfried" für seinen Vortrag gewählt. Der Eindruck, den die Künstler auf die Massen ausübten, war gewaltig. Kussewitzki setzte sich als Dirigent mit besonderem Eifer für ihn an der Wolga ein. Und was dort im Osten und Süden des gewaltigen russischen Reiches erklang, trug künstlerisch gediegenen Charakter. Als Dirigent beherrscht er den streng klassischen Stil, sowie die komplizierten Ausdrucksmittel der modernen Tonkunst, ebenso das Charakteristische der nationalen Melodien. Auf dem Programm standen Beethovens Fünfte, die Ouvertüre zu Mozarts „Figaro" und Webers „Oberon", fernerhin Werke von Wagner, Berlioz, Tschaikowskys Sechste und die der nationalen Größen wie Glinka, Moussorgski, Rimski-Korsakow, Liadow, Glazunow. — Eine gehobene Stimmung trug die Wolgafahrer trotz schlechtem Wetter mit Schnee und eisiger Kälte. Aber auf dem Schiff konnte man sich davor retten und ein geselliges Beisammensein ließ die Wirrsale der Natur vergessen. Die zweite Hälfte der Fahrt war voll Sonnenschein, der die schönen Wolgaufer beleuchtete und die Sorgen und Mühen des Alltagslebens verscheuchte. Auf dem Schiffe hatten sich etliche Freunde Kussewitzkis, seiner Einladung folgend, eingefunden, die geistige Anregung brachten, Schriftsteller, Maler, Männer der Wissenschaft, Vertreter der Intelligenz des Auslandes, sowie des heimischen Landes. — Die Wolgafahrt von S. Kussewitzki darf zu den außergewöhnlichsten Erscheinungen unserer Zeit gerechnet werden. Kussewitzki hat es verstanden, die Aufgabe der Popularisierung der Musik auf seine Art zu lösen und den Weg zur Kunst der Massen zu finden. *Ellen v. Tideböhl.*

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Leitung des Kölner Stadttheaters verspricht für die nächste Saison als Opernneuheiten „Ariadne auf Naxos" und „Feuersnot" von Strauß, „Barbarina" von Neitzel, „Stella maris" von Kaiser, den „Meermann" von Sommer und den „Armen Heinrich" von Pfitzner. Unter den Neueinstudierungen sei „Benvenuto Cellini" von Berlioz und „Templer und Jüdin" von Marschner in Pfitzners Bearbeitung erwähnt. Das Ballett soll uns mit Korngolds Pantomime „Der Schneemann" bekannt machen.

— *Hans Pfitzner*, der seit einiger Zeit die Dichtung seiner dritten Oper „Palestrina" vollendet hatte, arbeitet nunmehr an der Musik.

— *Busoni* hat ein neues Bühnenwerk, ein musikalisch-dramatisches Mysterium in drei Szenen, begonnen, das den Titel „Das Geheimnis" führen wird.

— „Lanval", eine Oper in 2 Akten und 4 Bildern, nach einem altfranzösischen Gedicht von Marie de France, deutsch von Hanns v. Gumppenberg, Musik von *Pierre Maurice*, soll im Großh. Hoftheater in Weimar ihre Uraufführung erleben.

— „Stella maris", *Alfred Kaisers* musikalisches Schauspiel, ist von dem Hoftheater zu Wiesbaden, den Fürstlichen Theatern zu Sondershausen, Rudolstadt und Arnstadt, den Stadttheatern zu Magdeburg, Mainz, Köln, Kiel, Graz, Regensburg, Freiburg i. Br., Heidelberg, Posen und von Direktor Gottscheid für eine Tournee durch die Provinz Posen erworben worden.

— „Der Teufelsweg", Musikdrama in 3 Akten von *Ignatz Waghalter* (Text von Rudolf Lothar) ist vom Stadttheater Posen für den Herbst 1912 erworben worden.

— „Die Mäusekönigin", Weihnachtsmärchen in 5 Bildern von F. A. Geißler (begl. Musik von *G. Pittrich*), ist vom Zentraltheater in Dresden für den Winter 1912 erworben worden.

— Eine neue Oper „Die letzte Nacht" von *Richard Heuberger* (Libretto von Viktor Léon) soll im Herbst in der Wiener Volksoper zur Uraufführung gelangen.

— *Kunibert Kistler*, der Sohn des verstorbenen Komponisten Cyrill Kistler, hat eine zweiaktige Märchenoper „Die Lieder des Rauschegrimm" vollendet. Der Text nach dem gleichnamigen Märchen Ganghofers ist von dem Direktor des Regensburger Stadttheaters, Emil Vanderstetten, verfaßt. Die Uraufführung soll auch in Regensburg stattfinden.

— Die Uraufführung von *Leoncavallos* Operette „La reginetta delle rose" hat im Costanzi-Theater in Rom durch ein Mailänder Ensemble stattgefunden. Das Libretto von Forzano verwendet politische Ereignisse aus der portugiesischen Revolution und Liebesabenteuer des jungen Königs; stellenweise macht der Verfasser den Versuch zu zeitpolitischer Satire.

— Aus Venedig wird berichtet, daß *Ermanno Wolf-Ferrari* an einer neuen zweiaktigen Oper „Der eingebildete Kranke", deren erster Aufzug bereits vollendet ist, arbeite. Der Text ist dem gleichlautenden Lustspiel Molières entnommen. Gleichzeitig (?) komponiert der Tonsetzer einen Einakter „Fräulein Figaro" und eine dreiaktige komische Oper „Honny soit qui mal y pense". Die Libretti hat der italienische Dichter Enrico Golisciani verfaßt.

— Aus London wird geschrieben: *Oskar Hammerstein* hat den Plan, die Londoner Oper weiterzuführen, endgültig aufgegeben, weil das bescheidene Musikinteresse in der Londoner Bevölkerung ein ständiges Operntheater in der Fünfmillionenstadt unmöglich macht, und er wird im kommenden Jahre wieder in New York Opern aufführen. — Das ist nicht gerade geeignet, die Meinung von dem Musikverständnis der Londoner zu erhöhen. — Gleichzeitig wird aus London geschrieben: Es ist selten für eine Oper mehr Reklame gemacht worden, als für „The Children of Don", den ersten Teil einer Trilogie des Lords Howard de Walden, zu der *Joseph Holbrooke* die Musik schreibt. Diese Oper sollte die lange erwartete Geburt der nationalen britischen Oper bringen. An der Oper ist jedoch nichts britisch als die Sprache und der Stoff — eine keltisch-walisische Sage. — Die Londoner sollten lieber darauf sehen, sich eine ständige Oper ersten Ranges zu schaffen, die die großen Werke der musikalisch-schöpferisch entwickelten Nationen in würdiger Weise aufführt und das englische Volk damit vertraut macht. Damit könnte vielleicht der Grund gelegt werden, auf dem eine heimische Opernproduktion sich allmählich entwickelt.

*

— Die Neue Bach-Gesellschaft hat beschlossen, sich im nächsten Sommer wieder mit einem kleineren Bach-Fest in Eisenach zu begnügen und erst im Jahre 1914 ein „Großes Bach-Fest" abzuhalten, und zwar in Wien. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hatte dazu eingeladen.

— Ein neues Werk von *Arnold Schönberg*, eine melodramatische Komposition (für Rezitation, Klavier, Streichinstrumente, Flöte und Klarinette) des A. Giraudschen Gedichtzyklus „Pierrot lunaire" in der Uebertragung von O. E. Hartleben soll im Herbst von der Rezitatorin Albertine Zehme in Berlin zur Uraufführung gebracht werden.

— Im Verlage von Adolph Fürstner in Berlin und Paris erscheint demnächst von *Joseph Gust. Mraczek* eine symphonische Burleske für großes Orchester, frei nach Wilhelm Buschs „Max und Moritz“. Das Werk wird von Nikisch zu Beginn der kommenden Saison in Berlin aufgeführt werden.

— Die „Berliner Barthsche Madrigalvereinigung“ (gegr. 1903) wird auch in der kommenden Saison wiederum in Darmstadt, München und Augsburg, in diesen beiden Städten schon zum vierten Male, konzertieren. Außerdem ist diese den a cappella-Gesang pflegende Vereinigung zu Konzerten in Berlin (Mitwirkung im ersten Konzert des Philharmonischen Chors), Magdeburg, Görlitz, Posen, Marienburg, Marienwerder, Elbing, Danzig und andern Orten verpflichtet worden. Im Dezember und im Februar wird sie zwei eigene Konzerte veranstalten in der Berliner „Singakademie“.

— *Willy Deckert* hat mit der Pianistin Zofia Janczewska-Rybaltowska (Lehrerin am Sternschen Konservatorium) und mit dem Königl. Kammervirtuosen Felix Meyer ein ständiges Trio gebildet. Dasselbe wird im Winter in Berlin Konzerte unter Mitwirkung erster Sänger und Sängerinnen veranstalten und wird namentlich neue Werke zeitgenössischer Komponisten zum Vortrag bringen.

— Generalmusikdirektor Ernst v. Schuch hat *Roderich v. Mojsisovics* zweite Symphonie „Eine Barockidylle“ (op. 25) zur Uraufführung in Dresden aus dem Manuskript angenommen.

— Die Barmer Konzertgesellschaft wird unter Leitung von Prof. Stronck in der nächsten Spielzeit das „Requiem für Werther“, ein Chorwerk von dem dänischen Komponisten *Rudolf Bergh*, zur Aufführung bringen.

— *Ernst Boehe* arbeitet an einer „Ouvertüre zu einer Komödie“, die im nächsten Winter im Konzert der Musikfreunde in Hamburg zur Uraufführung kommen soll.

— Von *Albert Thierfelder* ist ein neues Konzertdrama „Horand und Hilde“ im Hansaverlag zu Berlin erschienen.

— Ein *Dvorak-Fest* ist in *Bad Pyrmont* geplant. 2 Tage soll Mitte August unter Leitung des Fürstl. Kapellmeisters *Fritz Busch* nur Dvoraksche Musik gemacht werden (!). Wir sind nur gespannt darauf, auf welche absurden Ideen die Förderer solch musikalischer Kultur noch kommen werden.

— Sonderbare Gerüchte kommen von der Wiener Operettenbörse. Danach will sich Lehár in diesem Jahre Ruhe gönnen und in dieser Saison keine Operette schreiben. Sollte es bei ihm langsam dämmern, daß das Operettenschreiben auch eine Kunst ist, die Sammlung beim Komponisten erfordert, wenn etwas einigermaßen Gescheites dabei herauskommen soll? Nun, so hätten die permanenten Durchfälle der Lehárschen Operetten seit der „Lustigen Witwe“ doch e i n e n Nutzen gehabt. Man denke, Lehár ist schon so weit emporgestiegen, daß er erst die Komposition einer Operette beginnen will, wenn das Textbuch fertig vorliegt! Das läßt tief blicken. Aber auch von Oskar Straus geht das Gerücht, daß er in diesem Jahre keine Operette herausbringen wolle. Sollte den Herren allmählich etwas zu bange werden bei dem Gedanken, daß dem Publikum doch mal eines schönen Tages die Augen aufgehen könnten? Dagegen schreibt Straus eine komische Oper (?) „Der gute König“ (wenn's nur auch einer wird) und arbeitet an dem „musikalischen Schauspiel“ „Dichterliebe“. Außerdem instrumentiert er ein Ballett „Die Prinzessin von Tragant“, das in der Wiener Hofoper gegeben werden soll. Einzig und allein Fall schreibt wieder eine Operette, damit wir wieder einen Fall, voraussichtlich einen Durchfall mehr haben. Von den Herren Kalmán, Eysler, Reinhardt e tutti quanti zu reden, lohnt nicht der Mühe.

— Hofkapellmeister *Peter Raabe* in Weimar ist aufgefordert worden, in der nächsten Saison eines der Symphoniekonzerte des Schottischen Orchesters in Edinburg zu dirigieren und wird der Einladung folgen.

— Wie die Zeitungen melden, hat Musikdirektor *Amelio Donndorff* in Buenos-Aires im Auftrage des Theaterdirektors Faustino da Rosa aus Buenos-Aires das Ensemble des Hamburger Stadttheaters für die Monate Juni bis September 1913 zu einem Gastspiel am Theater in Buenos-Aires verpflichtet. Man wollte aber die Tournee nicht ohne einen „Stern“ unternehmen, und daher wandte man sich an Richard Strauß mit der Frage, ob er nicht seine Opern und symphonischen Werke selbst dirigieren wolle. Strauß hat es abgelehnt, sich an der Fahrt zu beteiligen. Dagegen aber wird Herr *v. Weingartner* mit von der Partie sein.

— Aus Mailand wird geschrieben: *Ruggiero Leoncavallo* hat eine neue Oper „Zigeuner“ beendet, in der er, wie er sagt, wieder in die Bahnen der Pagliacci einlenkt. Die heitere „Rosenkönigin“ betrachte er als eine nur vorübergehende Kunstform. Das zweiaktige Libretto zu den „Zigeunern“ stammt von Enrico Carachioli und Guglielmo Emanuel und schildert das rumänische Zigeunerleben. Die Oper soll am 16. September im Hippodrom in London, unter der Leitung des Komponisten zur Uraufführung gelangen. Hoffentlich stellt sich diese Oper nicht auch als bloß „vorübergehende Kunstform“ heraus. Immer und immer wieder Mascagni und Leoncavallo! Und Dutzende von deutschen Opernkomponisten bleiben nach wie vor unbeachtet.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern.* *Max Reinhardt* hat mit *Ernst Stern*, der die Dekorationen und Figurinen für Strauß-Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos“ mit dem vorher zu spielenden „Bürger als Edelmann“ entwerfen wird, die neuen Hoftheateranlagen in *Stuttgart* besichtigt. Zuschauerraum, Bühne und technische Anlagen in dem großen sowohl wie dem kleinen intimen Theater wurden von Reinhardt als in jeder Hinsicht mustergültig bezeichnet; er erklärte das kleine Theater für das zur Uraufführung der „Ariadne“ und des „Bourgeois Gentilhomme“ prädestinierte Haus. — Seltsame Kunde kommt aus *Mannheim*. Dort gibt's eine Intendantenkrisis; der Magistrat hat von dem Entlassungsgesuche des Professors *Gregori* „Notiz genommen“, ohne sich weiter dazu zu äußern. Warum das so kam, darüber gibt es nur Vermutungen. Beide Kontrahenten sollen „enttäuscht“ gewesen sein. Jetzt spricht man davon, Oper und Schauspielleitung zu trennen. Bodanzky soll Operndirektor werden. Vorläufig bleibt aber Professor Gregori noch ein Jahr lang Intendant. — Von einem unglaublichen Vorfall wird aus *Nürnberg* berichtet. Der Magistrat Nürnbergs hat dem Direktor des Stadttheaters die Auflage gemacht, bei Aufführungen der Gesangsposse „Autoliebchen“ das Herablassen des Vorhanges mit dem Text und der Melodie des Liedes „Das haben die Mädchen so gerne“ sowie die Abordnung von Schauspielern in den Zuschauerraum, um die Zuschauer zum Mitsingen zu animieren (!!), in Zukunft zu unterlassen. Es wurde nun bei der nächsten Aufführung des Stückes von dem Orchester die Melodie gespielt, was einem Teil der Zuschauer Anlaß bot, das Lied mitzusingen. Und bei Beginn der folgenden Aufführung traten drei Schauspieler auf, welche das magistratische Verbot in spöttischer Weise behandelten. Der Magistrat beschäftigte sich mit der Angelegenheit, es wurde das Verhalten der Theaterleitung scharf kritisiert. Oberbürgermeister v. Schuh bemerkte zum Schluß: „Im übrigen wird das Verhalten der Theaterleitung noch an anderer Stelle zu würdigen sein. Wir stehen nämlich vor der Erneuerung des Theatervertrages und werden zu würdigen haben, ob die Theaterleitung sich so verhalten hat, wie wir es wünschen müssen. Wenn nicht, ob dann nicht entsprechende Maßnahmen dagegen zu treffen sind.“ — Ein Mann, der diese bodenlose Geschmacklosigkeit fertig gebracht, hat damit überhaupt jedes Recht verwirkt, der Leiter einer größeren Bühne zu sein. Es ist ein Skandal!

— *Der Tiefstand des musikalischen Geschmacks.* Wir lesen in Tageszeitungen: Mit dem Geschmacksniveau auf musikalischem Gebiete ist es zurzeit in Deutschland nicht gerade zum besten bestellt. Das geht besonders aus einer Statistik hervor, die der Vorstand des Deutschen Musikalienverlegervereins aufgestellt hat. In dem Bericht, der sich über die letzten zwei Jahre erstreckt, heißt es, daß zwar der Musikalienhandel an sich einen wirtschaftlichen Aufschwung genommen hat, daß aber die „leichte Kost“ den meisten Absatz findet. Ernste Musik und gute Hausmusik bleiben nach wie vor schwer einzuführen, wogegen die Verbreitung der Operetten und sogenannten „populären“ Musik in immer weitere Kreise dringt und eine zunehmende Anspruchslosigkeit und Verschlechterung des musikalischen Geschmacks herbeiführt. — Wundert man sich darüber? Man denke dann an die paar b e d e u t e n d e n Komponisten unserer Zeit und den gegen sie geführten Feldzug. Dann wird die Erklärung für unsere Zustände im Musikleben wohl kaum fehlen.

— *Von den Konservatorien.* Aus *München* wird gemeldet: Das *Sternsche* Konservatorium in Berlin hatte, wie berichtet, beabsichtigt, hier ein Zweiginstitut zu errichten. Alle Vorbereitungen zur Eröffnung des Instituts, an dem als Lehrer künstlerische Kräfte von Ruf wirken sollen, waren bereits getroffen. Nun will die bayrische Regierung in letzter Stunde die Konzessionserteilung verweigern, da in München kein Bedürfnis für ein solches Konservatorium vorhanden sei. — Wie dem „Neuen Wiener Tagblatt“ mitgeteilt wird, sind die Professoren an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, *Robert Fuchs* und *Grädener*, in den Ruhestand versetzt worden. In Wiener Musikkreisen hat diese Nachricht Erstaunen hervorgerufen, da die beiden Professoren noch keineswegs das akademische Ruhealter erreicht haben und kein Pensionsgesuch eingereicht hätten. (Siehe dagegen den Aufsatz: Die Wiener Musikfestwoche.) — Frl. Elsa Wiesenthal, die bekannte Tänzerin, ist als Lehrerin für die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst verpflichtet worden. Sie wird dort einen Kursus für Rhythmik des Körpers leiten.

— *Musikalische Verlagsangelegenheiten in Rußland.* Die „Verlagsgesellschaft musikalischer Erzeugnisse“ in Petersburg wandte sich an das zuständige Ministerium mit dem Gesuch, ihre Interessen im Auslande zu schützen. Laut dem Gesetzes-

erlaß vom 20. März 1911 genießen alle ausländischen Komponisten und Verleger in Rußland dieselben Rechte, wie die russischen Staatsangehörigen. Hingegen haben die russischen Tondichter im Auslande keine derartigen Rechte. Eine Ausnahme macht nur Frankreich nach dieser Richtung. Wie weit die Rechtlosigkeit der Russen in der Fremde hinsichtlich ihres geistigen Eigentums zu gehen vermag, das beweist, wie die obengenannte Verlagsgesellschaft hervorhebt, der Klavierauszug aus der Oper „Boris Godunow" von Musorgsky, den der Verlag Sonzogno in Mailand in italienischer Sprache herstellen ließ. Der Herausgeber und Eigentümer dieser Oper ist aber die Firma Bessel in Petersburg, die durch das anstandslose Vorgehen des Mailänder Konkurrenten einen erheblichen Verlust erlitten hat. Je populärer die russische Musik in Westeuropa und in Amerika wird, desto häufiger tauchen ganz neue Auflagen ihrer Werke überall auf. In Anbetracht dieses Umstandes haben hervorragende russische Musikalienverleger Filialen in Leipzig, Paris, Berlin und London zu eröffnen versucht. Das Unternehmen scheiterte aber an der Lage der Dinge, daß die ausländischen Verleger ohne weiteres russische Kompositionen herausgeben, ohne den russischen Musikautoren ein Honorar zu zahlen und ohne selbst die Ausgaben für den Import dieser Musikalien zu haben. Der ungleichen Berechtigung in der Konkurrenz zwischen ausländischen und russischen Musikverlegern ein Ende zu machen, das ist der Zweck der an die Behörde gerichteten Petition.

— *Von den Chören.* Aus *Kreuznach* wird berichtet: Ein für unser musikalisches Leben bedeutsames Abkommen ist zwischen der Konzertgesellschaft und dem Männergesangverein „Liedertafel" abgeschlossen worden. Zwischen den genannten Vereinen ist nun eine Konzertgemeinschaft abgeschlossen worden, die in erster Linie die seit langem bestehenden finanziellen Schwierigkeiten der Konzertgesellschaft beseitigen wird, dann aber auch die Möglichkeit bietet, die Pflege der großen Chorwerke in weit größerem Maße zu betreiben. Es stehen dadurch beiden Vereinen für diese Aufführungen fast 300 Sänger und Sängerinnen zur Verfügung. Weiter wird aus *Freiburg i. B.* geschrieben: Zu einem Chorverein sind kürzlich der Oratorien- und der Musikverein verschmolzen worden. Die neue Vereinigung, unter Leitung von Karl Beines, unternahm jetzt die erste künstlerische Tat durch eine Aufführung der „Schöpfung" von Haydn. — Die Vereinigungen von getrennten Chören entsprechen zweifellos Zeitforderungen. In vielen kleineren und größeren Städten, auch in Residenzen (!) vegetieren mehrere Chöre, die zusammen verschmolzen wirklich lebensfähig wären und Hervorragendes leisten könnten.

— *Erfindung auf musikalischem Gebiete.* Das „Neue Wiener Tagblatt" berichtet über eine interessante Erfindung eines österreichischen Gelehrten, Dr. *Franz Tomastik.* Er kam auf die Erfindung durch die Wahrnehmung, daß die Streichinstrumente bisher von den Blasinstrumenten übertroffen wurden. (Worin?) Er sagte sich, daß dies eigentlich umgekehrt der Fall sein sollte, weil die Hand eine größere dynamische Wirkung hervorzurufen imstande sein müßte, als die Lunge. Er gelangte also zunächst zu der theoretischen Ueberzeugung, daß Tonstärke und Klangfarbe der gegenwärtigen Geigen und anderer Streichinstrumente durch ihren unzweckmäßigen Bau beeinträchtigt werden. Dr. Tomastik nahm also in dem Bau der Instrumente einige für das Auge kaum wahrnehmbare Veränderungen vor. Er verlegte die Schallöcher, spannte die Saiten anders über den Steg und brachte es zuwege, daß sowohl die Decke als auch der Boden der Instrumente und die in ihnen eingeschlossene Luft mitschwingen, wodurch jeder Ton um das Dreifache verstärkt und unendlich veredelt wird. Der Erfinder meint, daß das Material, Holz, Latten usw., auf den Ton keinen Einfluß nehme. Das Arbeitsministerium förderte den Erfinder in der Weise, daß es ihm eine große Werkstätte und zahlreiche Hilfskräfte zur Verfügung stellte. Im Herbste soll in Wien ein großes öffentliches Konzert mit diesen Instrumenten veranstaltet werden. Dr. Franz Tomastik absolvierte einen Teil seiner musikalischen Studien am Prager Konservatorium. Nach Absolvierung seiner philosophischen Studien in Wien widmete sich der Erfinder dem Geigenbau. — Warten wir das Ergebnis des Konzertes ab!

— *Konzertsaal. Dresden* hat einen neuen kleinen Konzertsaal erhalten, den im Zentrum der Stadt, am Altmarkt gelegenen *Kaps-Musiksaal,* Seminarstr. 20 (100 Sitze). Für künstlerische Veranstaltungen kleineren und intimen Stils ist der Saal außerordentlich geeignet. Nebenräume dienen zur Bequemlichkeit der Besucher.

— *Der Kaiserpreis für die deutsch-amerikanischen Sänger.* Bei dem großen Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes, das unter Teilnahme von Tausenden von Mitgliedern deutscher Gesangvereine in *Philadelphia* gefeiert wurde, hat im Wettsingen um den vom deutschen Kaiser gestifteten Sängerpreis der junge Männerchor Philadelphia den Sieg davongetragen. Der Kaiserpreis, den der Männerchor bereits auf dem Sängerfest vor zwei Jahren erworben hatte, geht mit dem neuen Siege in seinen dauernden Besitz über.

— *Denkmalpflege.* Auf dem Monte Mario bei *Rom* ist an dem Hause, wo *Liszt* längere Zeit an seinem „Christus" gearbeitet, eine Gedenktafel angebracht worden. — Die Arbeiten am *Johann-Strauß*-Denkmal für *Wien* sind bereits so weit fortgeschritten, daß die Enthüllung für den Sommer 1913 geplant wird. Die erforderlichen Geldmittel sind aber immer noch nicht völlig aufgebracht; das Komitee bittet daher um Zuwendung von Spenden an das Bureau in Wien I, Walfischgasse 8.

— *Russisches.* Dem finnischen Komponisten *Jean Sibelius* ist, wie früher gemeldet, vor geraumer Zeit eine lebenslängliche Staatspension ausgesetzt worden. Wie nun die „Deutsche Korrespondenz" meldet, hat jetzt der Zar dem Komponisten einen jährlichen Zuschuß von 2000 M. anweisen lassen zur Förderung seiner schöpferischen Tätigkeit. — Weiß einer unserer Leser einen ähnlichen Fall in Deutschland in letzter Zeit?

— *Musikalische Zeitschriften.* Die Musikpädagogische Zeitschrift, Organ des Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbandes, die bisher nur als Beilage des „Merker" erschienen ist, hat sich mit ihrem zweiten Jahrgange unter der redaktionellen Leitung von Professor Hans Wagner im Verlage der Universaledition als selbständige Monatsschrift aufgetan.

— *Preisausschreiben.* Ein Preisausschreiben für Komponisten aller Länder erläßt die amerikanische Zeitschrift „The Art Publication Society" in St. Louis. Sie verlangt erstens eine brillante und effektvolle Komposition, die sich zum öffentlichen Vortrag durch einen tüchtigen Virtuosen eignet, zum anderen ein melodiöses, anziehendes Charakterstück zum Vortrag für einen Dilettanten im engeren Kreise, endlich drei Solostücke für Klavier. Diese müssen einen poetischen Titel tragen, der der darin zum Ausdruck gebrachten Stimmung entspricht und für junge Spieler gedacht sein. Für Preise stehen 12 000 M. zur Verfügung. Preisrichter sind die erfolgreichsten Musiker der Vereinigten Staaten: George W. Chadwick, Art. Foote, Ernest R. Kroeger.

— *Preiserteilung.* Im diesjährigen Wettspiel der Schüler des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka (Berlin) um den von der Firma Julius Blüthner in Leipzig gestifteten Flügel ist Albert Davidow aus Odessa als Sieger hervorgegangen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. Dr. *Felix Draeseke* in *Dresden* ist vom König von Sachsen die große Medaille Virtuti et ingenio verliehen worden. — Der Münchner Konzertsänger Dr. *Matthäus Römer* ist anläßlich seiner Mitwirkung beim ersten Lippeschen Musikfeste zum Kammersänger, die Wiener Hofopernsängerin *Gertrude Foerstel* zur Kammersängerin ernannt worden.

— Prof. *E. Humperdinck* in *Berlin* ist von seiner Krankheit soweit wieder hergestellt, daß er im nächsten Winter nicht nur das Amt eines Vorstehers der akademischen Meisterschule für musikalische Kompositionen bekleiden, sondern auch als Stellvertreter des Präsidenten der Akademie der Künste wirken wird. Seine Wahl zu diesem Amt vom 1. Oktober 1912 bis 1913 ist soeben vom König bestätigt worden.

— Die Lehrer am Königl. Konservatorium in *Leipzig, Fritz v. Bose* und *Josef Pembaur,* haben den Titel Professor der Musik erhalten.

— *Robert Reitz,* der erste Konzertmeister der Hofkapelle in Weimar, ist zum Großh. Hofkonzertmeister ernannt worden.

— Eine sonderbare Notiz geht durch die Presse: Der frühere Leiter der Stuttgarter Hofkapelle, *Karl Pohlig,* der zurzeit in Philadelphia tätig ist, wird die Leitung des Hoftheaterorchesters in München übernehmen. — Von anderem abgesehen, ist die Fassung der Notiz so merkwürdig, daß sie als nicht authentisch angesehen werden darf.

— Ueber Personalveränderungen an der Hofoper in *Dresden* wird berichtet: Mit Schluß der Spielzeit sind mehrere hervorragende Mitglieder aus dem Verband der Hofoper ausgeschieden. Kammersänger Dr. *Alfred v. Bary,* der 1902 hier seine Laufbahn begann, tritt am 1. September sein Engagement an der Münchner Hofoper an. Kammersänger *Anton Erl,* das älteste Mitglied unserer Oper, wird pensioniert. Erl war schon 1869 und 1872 vorübergehend hier engagiert. Im Jahre 1875 kam er wieder und gehörte seitdem ununterbrochen der Hofoper an. Der Bassist *Peter Lordmann* hat einen Antrag an die neue Charlottenburger Oper angenommen. Außerdem verlassen die Oper die Altistin *Franziska Bender-Schäfer, Riza Eibenschütz* und der lyrische Bariton *Theodor Heuser.* Unter den neu eintretenden Mitgliedern sind die Tenoristen *Fritz Vogelstrom* von der Mannheimer Oper und *Joh. Sembach* zu nennen.

— Frl. *Lisbet Ulbrig* hat sich von der Münchner Hofoper als Nedda in „Bajazzi" verabschiedet. Sie tritt in den Verband des *Mannheimer* Hoftheaters ein.

— Der Pianist *Alfred Grünfeld* in Wien hat seinen 60. Geburtstag unter großen Ehrungen gefeiert.

Besprechungen und Anzeigen

Violinmusik. — Gesangstechnische Werke. — Bücher. — Verschiedenes.

Paganinis *„60 Etüden in Form von Variationen“* und *„24 Capricen, op. 1“* in neuer Bearbeitung von *Oscar Biehr*. Die Ausbildung eines Violinisten hat nach erfolgreichem Studium der Uebungen von Rode und Gaviniè schon eine beachtenswerte Höhe erreicht. Weiteres Material findet der Studierende in Werken von Bach, Spohr und Paganini. Es ist nun nicht zu leugnen, daß Geiger mit kleinen Händen beim Studium Paganinischer Werke sich bedeutenden Schwierigkeiten gegenübergestellt sehen, und eine große Mutlosigkeit wird die Anfangsstimmung eines solchen Strebens sein. Aber ernste Geiger sollten sich, auch wenn sie die Natur mit zierlichen Händen beschenkt hat, den Versuch machen, durch die Schwierigkeit genannter Werke ihre technische Gewandtheit, und damit die Ausdrucksfähigkeit, zu fördern. Die Mühe lohnt sich reichlich, selbst wenn eine oder die andere Stelle Studie bleiben sollte. In dem Münchner Kammermusiker Oscar Biehr hat sich nun ein Mann gefunden, der sich der Paganini-Sache mit großer Liebe und wünschenswertem Ernste angenommen hat. Seine Bearbeitung der 60 Etüden und 24 Capricen dokumentiert reifes Nachdenken und musikalisches Feingefühl. Der Studierende lese das Vorwort und die Zeichenerklärung recht eingehend durch. Mit Recht empfiehlt der Verfasser als Einführung in die Paganinische Art erst dessen „60 Etüden in Form von Variationen“ (Verlag *Ernst Germann & Comp.*, 2 M.) und dann Paganinis „op. 1, 24 Capricen“ (Verlag *Hofmeister*, 1.20 M.) zu studieren. Verfasser spricht von einer sekundären Seite der Fingertechnik und gibt Anregung, sich beim Studium nicht nur mit dem Festhalten der Finger zu beschäftigen, sondern auch mit dem stummen Aufsetzen der Finger, bevor sie in Aktion treten. Eine Fülle von Anregung bietet der Biehrsche Fingersatz, seine Phrasierung und Wahl der geeigneten Saiten für Wiedergabe schlackenloser Passagen, so daß jedem strebenden Geiger diese Ausgabe genannter Werke warm empfohlen werden kann.

Hans Schmidt, Lehrer des Violinspiels und Domkantor in Halle a. S.

*

Dr. Ernst Barth. *Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme.* Leipzig 1911. Verlag von *Georg Thieme*. — Ein hochinteressantes Buch für Lehrer, Gesangsbeflissene, Laien und nicht zuletzt für Aerzte. Mit welchem Fleiß hier die neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften auf dem Gebiet der stimmlichen Funktionen, ihrer Anwendung und der Beschaffenheit der Organe in gesunder und kranker Form zusammengestellt und dem Laien auf ärztlichem Gebiet klargemacht sind, ist mustergültig, ebenso wie der Fleiß zu bewundern ist, mit dem die übergroße einschlägige Literatur studiert und der Stoff bewältigt ist. Nach der allgemeinen akustischen Einleitung (nach Helmholtz und Tyndall) und den ausführlichen Beschreibungen des Baues unseres Stimmapparats sind z. B. die verschiedenen Atmungsarten in ganz ausgezeichneter Weise erklärt und die Messungen der Atmungsbewegungen des Brustkorbs und des Zwerchfells erläutert. Besonders interessant sind die Kapitel über die Entstehung der Stimme und die Untersuchung des Kehlkopfs während der Stimmgebung, wobei photographische Aufnahmen der Stimmbänder während des Singens bestimmter Töne beigefügt sind. Ueberhaupt dienen die ganz ausgezeichneten Abbildungen wesentlich zum Verständnis der für den medizinischen Laien sonst oft schwierigen Ausführungen. Ein ganz besonderer Vorzug des Werkes besteht in der klaren Sprache, in der medizinische Ausdrücke nach Tunlichkeit vermieden sind. Man hat das Gefühl, als ob über den Stoff überhaupt nichts mehr zu sagen übrig bliebe. Der zweite Teil ist der Pathologie der Stimme gewidmet; hier wird alles gestreift, was in das Gebiet der Stimmstörungen gehört, und für den Gesangspädagogen viele interessante Winke gegeben. Dasselbe ist der Fall im dritten Teil, der die Hygiene der Stimme behandelt. Kurz, ein Werk, das allen zu empfehlen ist, die nicht nur praktisch arbeiten, sondern sich auch theoretisch über alle Funktionen und Verhältnisse unseres Stimmorgans unterrichten wollen.

Benno Pulvermacher. *Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung.* — Wie der Titel sagt, sucht der Verfasser die Stimme dadurch zu bilden, daß er die Register schult oder ausgleicht. Das Neue, das er bietet und auf dem er seine Lehre aufbaut, ist seine Entdeckung, daß er die Register nicht durch Ueben des Uebergangs von einem Grenzton zum andern auszugleichen sucht, sondern durch das Ueben des Uebergangs von einem Register zum andern auf einen Ton. Ob dadurch eine Verschmelzung stattfindet, muß die Praxis lehren, jedenfalls ist die Tatsache interessant und des Versuches wert. Dementsprechend sind die reichlich angeschlossenen Uebungen zusammengestellt und bilden in Form von Solfeggen mit geringem Umfang eine wertvolle, mit viel Sorgfalt und Fleiß zusammengestellte Uebungsreihe, bei der der Ornamentik ganz besondere Sorgfalt gewidmet ist. *Th. L.*

*

Gustav Brecher: *Opern-Uebersetzungen.* In einer im *Jungdeutschen Verlag* in Berlin erschienenen Broschüre nimmt hier ein besonders Berufener, Gustav Brecher, der jetzige Dirigent am Kölner Stadttheater, das Wort zu der wichtigen und gerade gegenwärtig viel umstrittenen Frage der Opernübersetzungen. Neben vielen Versündigungen an Sprache und Musik, die sich in den alten Uebersetzungen fremdsprachlicher Operntexte finden, deckt der Verfasser neue, zum Teil noch schlimmere Fehler auf, die beim Versuch der Sanierung jener alten Texte begangen worden sind. In der Hauptsache ist die Broschüre eine Abrechnung mit Ernst Heinemann und eine vernichtende Kritik von dessen neuer Don Juan-Uebersetzung, die schon den Weg ins Theater gefunden hat. Heinemann will eine Dichtung bieten, die auch an sich, „um des poetischen Selbstzwecks willen“, bestehen könne. Demgegenüber weist Brecher darauf hin, daß Text und Musik in der Oper ein organisch miteinander verwachsenes Ganzes sind und daß die Durchführung des Heinemannschen Ideals notwendig schwere Schäden im Gefolge haben muß, zumal dieser in seiner Uebersetzung sich nicht von dem lästigen Zwange des Reims befreit hat. An zahlreichen Beispielen wird gezeigt, wie unter diesem Zwang oft auf unwichtige Silben eine musikalische Betonung fällt (und umgekehrt), wie die Phrasierung in Sprache und Musik nicht übereinstimmt, wie musikalisch außerordentlich charakteristische Stellen mit einem inhaltslosen oder einen völlig anderen Sinn wiedergebenden Text zusammenfallen und wie endlich auch der für die praktische Aufführbarkeit der Oper besonders störende Fehler der Unsangbarkeit sicht einstellt. Die den Schluß der Broschüre bildenden positiven Vorschläge und Winke, worauf es bei einer guten Uebersetzung und Bearbeitung nichtdeutscher Operntexte ankommt, sind sehr beachtenswert. *A. F.*

*

Das musikfestliche Wien nennt sich eine Broschüre, die unter Redaktion von Dr. Paul Stefan aus Anlaß der Wiener Musikfestwoche herausgekommen ist. Das interessante Heft ist vom Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien herausgegeben.

Urtext klassischer Musikwerke. Ein Katalog der Urtexte klassischer Werke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, liegt uns vor. Interessenten mögen sich an den Verlag von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig wenden.

*

A. v. Fielitz (op. 89): **Vier Gedichte von Jakobowsky für mittlere Stimme.** 2 M. *Breitkopf & Härtel, Leipzig.* Formvollendete, gedankenreiche, melodiöse Lieder, für die kompliziertere Begleitung meist einen ausgezeichneten Spieler erfordernd.

W. Eduard v. Fielitz, Vier Lieder für eine mittlere Stimme. 1 M. *Breitkopf & Härtel, Leipzig, Deutscher Liederverlag.* 1. „Sommers Ende“, weich und stimmungsvoll; 2. „Im Volkston“, in der Auffassung des Textes verfehlt, musikalisch gehaltvoll; 3. „Graue Engel“, modern und harmonisch gewürzt; 4. „Herbstbrausen“, mit schwerer, selbständiger Begleitung. Eine sehr preiswerte Sammlung!

Hans Sommer (op. 40): **Vier Lieder.** à 1 M. Verlag *Bartels, Braunschweig.* 1. „Fromm“, mit dorischem Anstrich, dadurch dem Text entsprechend von eigenartiger, kirchlicher Wirkung; 2. „Geküßt“, flott und lebendig; 3. „Albumblatt“, schwungvoll und leidenschaftlich, stimmungsvolle, selbständige Begleitung.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 20 bringt an erster Stelle ein Lied, Heines bekannten *Asra* in der Vertonung von *Bertrand Roth*. Die eigenartige Stimmung des Gedichtes ist hier musikalisch fein wiedergegeben. Die melodische Linie erhebt sich am Schluß zu dramatischer Wirkung. Ueber den Dresdner Komponisten schreibt im heutigen Hefte sein Landsmann Otto Urbach. — Es folgt die Mazurka von Chopin in C dur, für Violine und Klavier bearbeitet von *W. Abert*. Es ist No. 2, nicht No. 1, wie irrtümlicherweise gedruckt ist. Eine dritte in G dur folgt noch in diesem Quartal, womit wir unsere Violinspieler zufriedengestellt zu haben hoffen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 6. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 18. Juli, des nächsten Heftes am 1. August.

— *Eine schwäbische Operette.* „'s Herzensglöckle" heißt das Werkchen, das der Verein „Klimperkasten" in Stuttgart zur erfolgreichen Uraufführung gebracht hat. Das schwäbische Element in dieser Operette liegt natürlich, da die Sprache der Musik keinen Dialekt kennt, nur im Text enthalten, der von *Karl Remshardt* verfaßt, durch treue Milieumalerei und derbfrische Komik wirkt, hinsichtlich der psychologischen Untergrunde und im Dialog allerdings noch einiger Auflichtung bedürfte; der Held und Liebhaber der Operette ist ein Kavalleriespielmann, der sich durch kecke Attacken die Liebe des Bäsles seiner Braut erbläst, worauf der Schulmeister die Braut gewinnt und das Spielchen mit dem Zusammengeben der Liebenden durch das Dorfoberhaupt das übliche fröhliche Ende nimmt. In verständigem Erfassen dieser Textartung unternimmt der Komponist, *M. O. Schlessinger*, Kapellmeister am Stuttgarter Friedrichsbautheater, den auch vom fachmusikalischen Standpunkt als recht verdienstlich anzuerkennenden Versuch, in Gegensatzstellung zu der modernen Operette mit ihrer sentimentalen Gefühlsverwaschenheit und geschmacklosen Exterieurkultur, mehr die Form und den Gemütsgehalt der singspielartigen älteren Operette nach- und neu zu schaffen. Die volksliedhafte, charaktervolle Führung der fünf Singstimmen und ihre praktikable Ausnützung in Soli und fast allen möglichen Gruppierungen zu Ensembles, wie eine gutklingende, durchsichtige und — besonders das Trompetermotiv der Dichtung — reizende illustrierende Instrumentation zeigen, daß der Vertoner seine in Diensten der graziösen Muse erworbenen Erfahrungen mit großem technischem Geschick und offenkundiger Begabung für das musikalische Lustspiel zu nützen versteht. Das Werkchen verlangt bei anderthalbstündiger Dauer nur fünf sehr dankbare Spielrollen und kleines Orchester, ist also auch von Liebhabern unschwer aufzuführen; es wird ihnen viel Freude machen, ebenso wie den Hörern. *ho.*

— *Reclams Universalbibliothek.* Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. No. 5402: Don Juan, ein tragisches Lustspiel in vier Aufzügen von Molière. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von Max Grube. — No. 5408: Frauenbühne Theaterstücke nur von Damen darzustellen, gesammelt und herausgegeben von Georg Richard Kruse. II. Bändchen: Die Prüfung, Das Jungfernkränzchen, Preußische Mädchen. Jedes Werk der Universalbibliothek ist einzeln käuflich. Preis jeder Nummer 20 Pf. = 0,24 Kr.-W. Verzeichnisse mit Angabe der Bühnenvertriebsgeschäfte sind in jeder Buchhandlung gratis zu haben.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

An Herrn M—w in Barsinghausen. Geehrter Herr, Sie sind uns lieb und wert, wir möchten Sie aber nun freundlich ersuchen, mit uns, wenn Sie sich aussprechen wollen, in einer etwas anderen Tonart zu reden. Vor allem, bitte, die Artikel etwas aufmerksamer zu lesen —, wir nehmen nur mangelnde Aufmerksamkeit für Ihre Mißverständnisse an. Von Richard Wagner hat kein Mensch gesprochen. „Zuviel Wagnerei und Geschrei!" Was heißt das nun? Glauben Sie vielleicht, die Welt hätte auf Sie gewartet, um Mozart zu verstehen? Ja, es wird noch „viel Unfug mit Mozart getrieben", da haben Sie vollkommen recht. Sie berufen sich heute auf Dr. Batka? Erinnern Sie sich noch, als Sie kürzlich erst in Ihrer Art empört waren, als Dr. B. eine von Ihren Anschauungen abweichende Meinung geäußert hatte? Erinnern Sie sich unseres „Gedankenaustausches" und seines Ergebnisses, die Sache auf sich beruhen zu lassen? Sie scheinen ein schlechtes Gedächtnis zu haben. Im übrigen haben wir keine Lust mehr, die Gespräche in dieser Form weiter fortzuführen. Wir sind des trocknen Tons nun satt. Wenn Sie mit uns über derartige Dinge korrespondieren wollen, so bitte, wie schon gesagt, von einer etwas höheren Warte aus. Ihr Artikel Brahms' Einzug in den Parnaß folgt mit Dank zurück.

P. W. Der einzig richtige Weg unter den vielen gegebenen ist es, sich einem guten Lehrer anzuvertrauen. Nur dann wird, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, aus dem Studium was Rechtes und Brauchbares werden. Wir raten Ihnen zu Louis-Thuille, zunächst Grundriß der Harmonielehre (Carl Grüninger, Stuttgart).

C. H. in N. Sie wischen das Kolophonium nach Gebrauch der Geige stets ab. Vielleicht mit einem in Olivenöl getauchten Läppchen, dann trocken nachreiben. Am besten allerdings ist es, das Instrument von Zeit zu Zeit zum Geigenmacher zu bringen, besonders wenn es ein wertvolles Instrument ist. Trocken-Abwischen nach dem Gebrauch wird bis zu dieser Generalreinigung dem Übel entsprechend abhelfen.

Tristan. Die Spicker-Auszüge von Schott sind nicht vollständige Klavierauszüge von Wagners Werken, sondern Bearbeitungen, Zusammenstellungen der sogenannten „schönsten" und sonst geeigneten Partien. Leicht zu spielen sind sie; aber ein gewisses Können ist immerhin erforderlich. Wir raten (wie auch sonst) sich direkt an den Musikalienhändler zu wenden, und sich einen solchen Auszug vorlegen zu lassen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 4. Juli.)

W. Gr—ow; Br. Gemütsvolle Lyrik. Der Schluß zu dem Geibelschen Abendlied wirkt besonders anheimelnd. Die knappe Fassung steht dem Gedicht „Wildrosen" vorzüglich an. Nur das geistliche Terzett befriedigt nicht. Hier stellten Sie sich die Aufgabe zu hoch.

D. E. Ihre Melodien sind besser als die Begleitsätze dazu. Zum Tondichter fehlt Ihnen noch mancherlei. Unter dem Ansporn der Stormschen Muse, mit der Sie anscheinend eng befreundet sind, ist aber eine gedeihliche Entwicklung Ihres Talents zu erhoffen.

Jan A—ts; St. M—G. Ein gefälliges Stück, das den erfahrenen Tonsetzer verrät. Vorbildlich ist der abschließende dritte Teil behandelt. Der Hauptgedanke dürfte origineller sein.

Fr. S. D; Malonne. Arbeiten Sie nur weiter. Es wäre aber besser, Sie schöpften mehr aus dem Geist der Berufenen. Im Bann Ihres eigenartigen Empfindungslebens müßte Ihre Erfindungsgabe notleiden. Sie sind jetzt schon ein Grübler, der sich allzu leicht in Problemen verfängt. Da Sie ein so offener Charakter sind und Offenheit erwarten, sollte es nicht schwer fallen, Sie zu den Gesetzen des Natürlich-Schönen zu bekehren. Darum heraus aus der Klause und haben Sie Ihre Freude auch am Betrachten und Genießen dessen, was die anderen bieten.

G. Kl—ß; F—itz. Ihre beiden Lieder verdienen aufmunternde Anerkennung. Wie hineinkommen ins gelobte Land? Ist kein tüchtiger Musiker in Ihrer Nähe, der Sie fördern könnte? Winke und Anregung zur theoretischen Weiterbildung haben Sie ja durch unser Blatt.

R. K. B. Der thematische Gehalt Ihrer Fantasie gewinnt im Verlauf des Stücks durch das harmonische Kolorit des Tonartenwechsels. Verfügten Sie über einen reicheren Fonds von positiven Kenntnissen, so müßten Sie bei Ihrem kräftig entwickelten Musikinstinkt Treffliches zu leisten imstande sein. Oder genügt Ihnen der Dilettant?

Waldfrieden. Ihre Modulationen sind nicht immer begründet. Ihre Lieder leiden darunter. Suchen Sie die Begleitsätze lieber in anderer Richtung originell zu gestalten. Sonst befriedigend. Der Marsch ist zu lang und hat zu viel Anklänge.

Charl. Rud. G. Daß die vielen Terzen und Sexten in dem wiederholt vorgelegten Marsch ungute Härten verursachen, haben wir schon früher angedeutet. Die Instrumentierung ist sachgemäß, eine Veröffentlichung aber nicht zu empfehlen. Korrektur ausgeschlossen, da sie dem Marsch bis ans Mark gehen müßte.

Form. H. Riemann: Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Breitkopf & Härtel. 4 M. — Um mit den Kompositionseigentümlichkeiten der einzelnen Komponisten vertraut zu werden, müßten Sie sich eben eingehender mit ihren Werken befassen. Ein Buch hierüber gibt es wohl nicht.
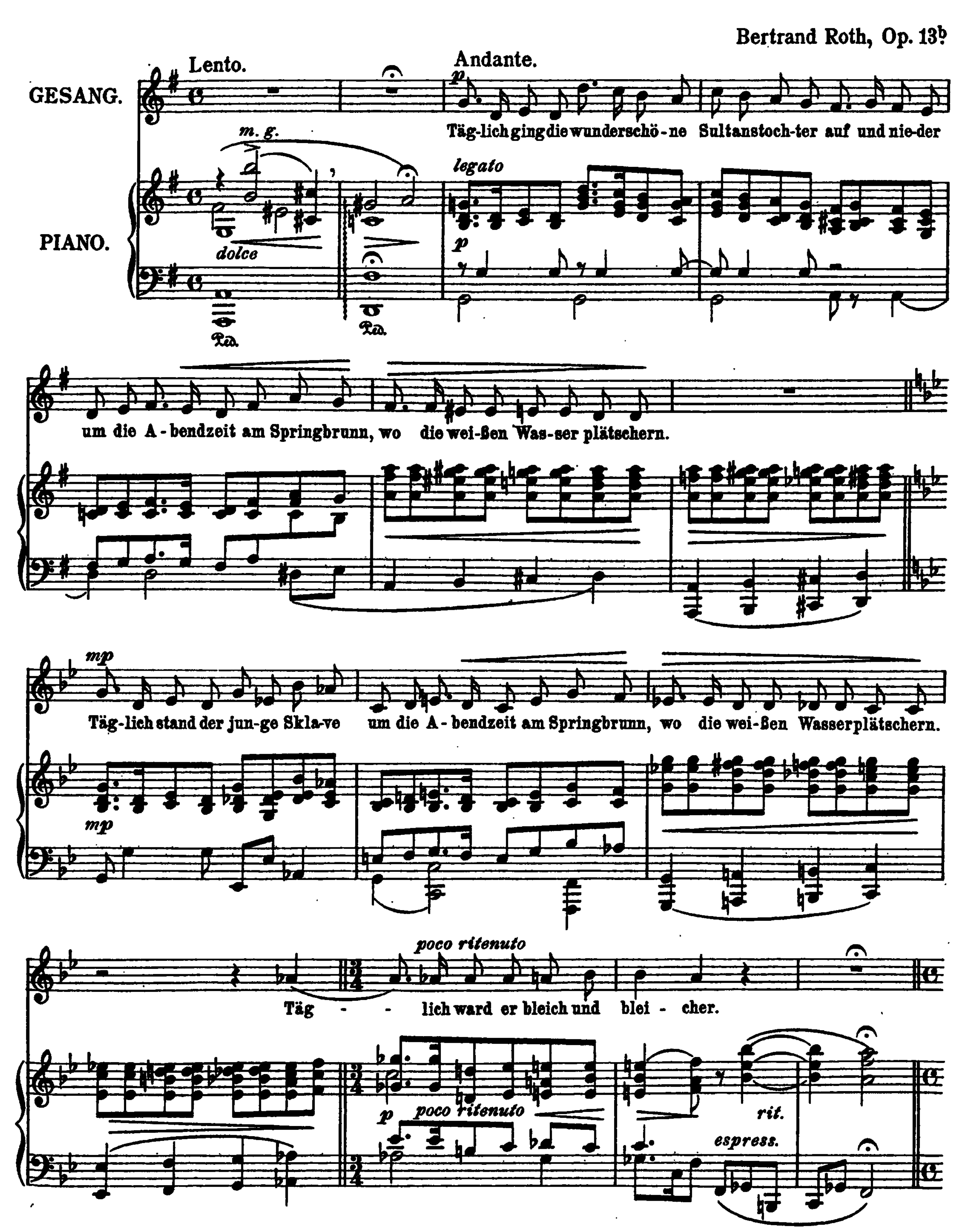
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

DER ASRA.

(Heinrich Heine.)

Bertrand Roth, Op. 13b



a tempo *mf*

Ei-nes A-bends trat die Für-stin auf ihn zu mit ra-schen Wor-ten: „Dei-nen

leggiero non legato

mf

ritard. *p*

Na-men will ich wis-sen, dei-ne Hei - mat, dei-ne Sippschaft!“ Und der Skla-ve

ritard.

mf a tempo, ma tranquillo

sprach: „Ich hei-ße Ma - ho-med und bin aus Je - men und mein

ritard. molto

espressivo

Stamm sind je-ne As - - - - - ra, wel-che

p

f *m.g.*

pp

ster-ben, wenn sie lie - ben.“
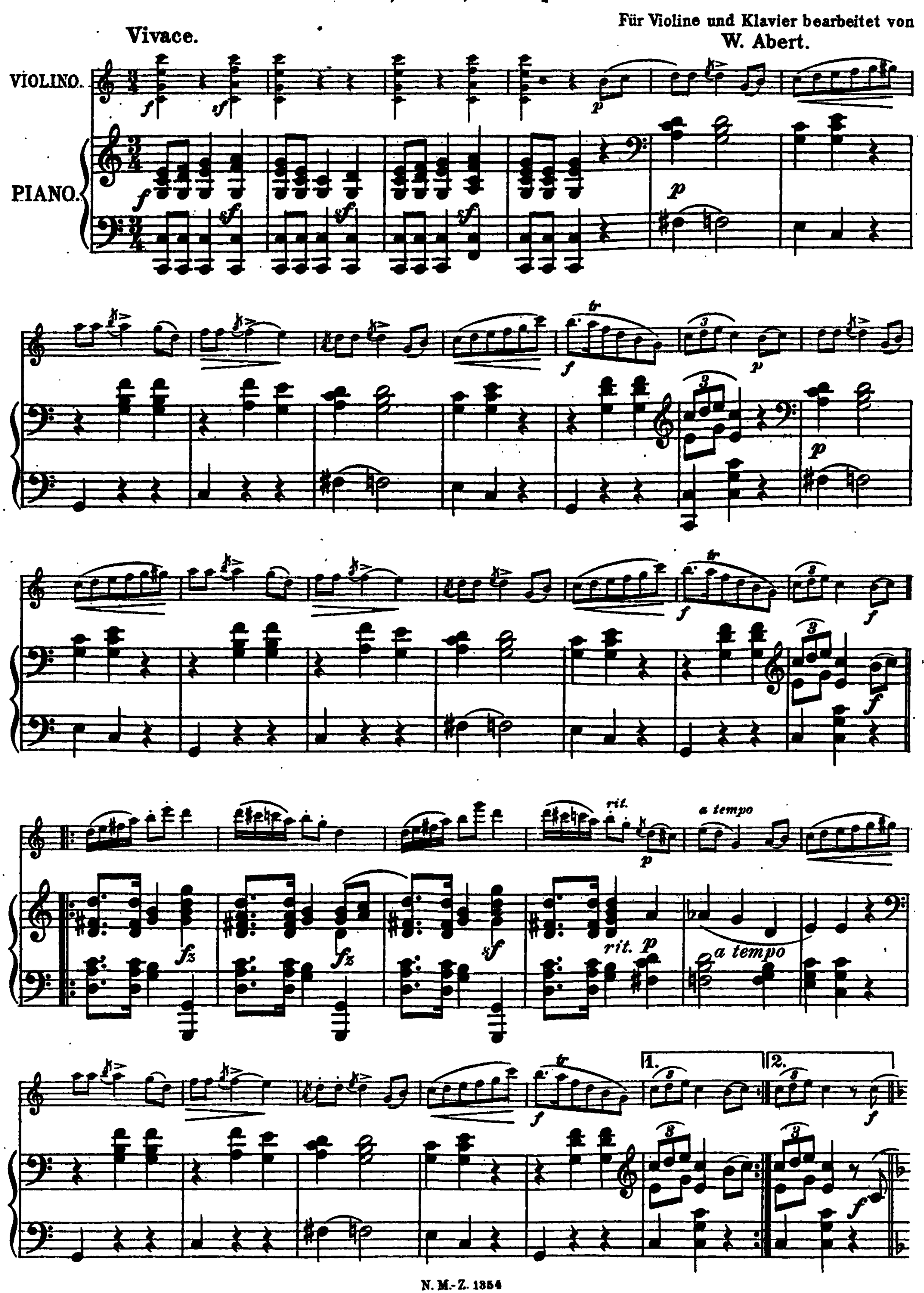
m.g.
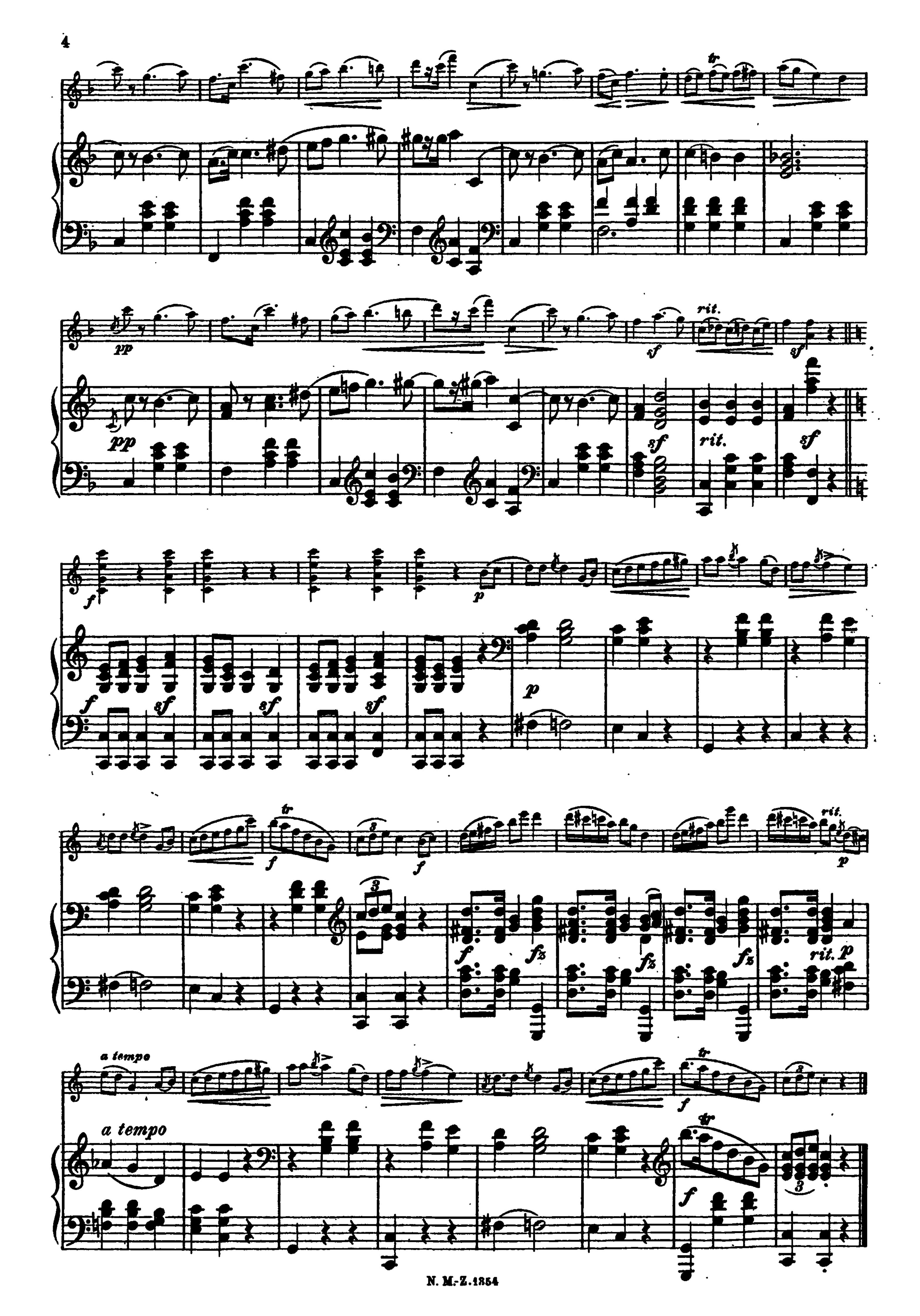
p *dolce* *f* *ff* *p* *dimin.* *pp*

DREI MAZURKEN von CHOPIN.

No. 1, C dur, aus Op. 68.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
W. Abert.




pp
sf
rit.
f
p
tr
rit. p
fz
a tempo
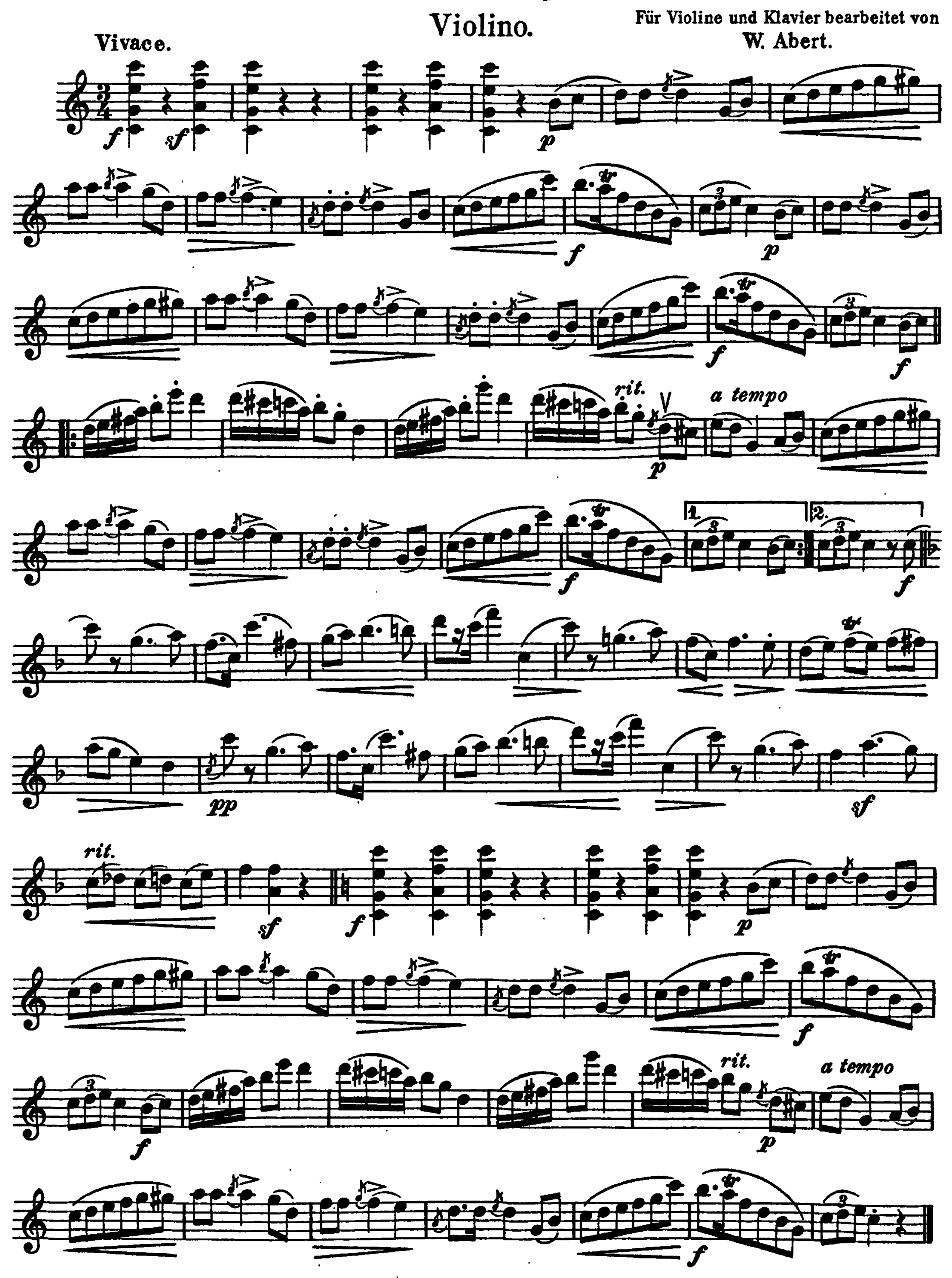
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

DREI MAZURKEN von CHOPIN.

No. 1, C dur, aus Op. 68.

Violino.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
W. Abert.
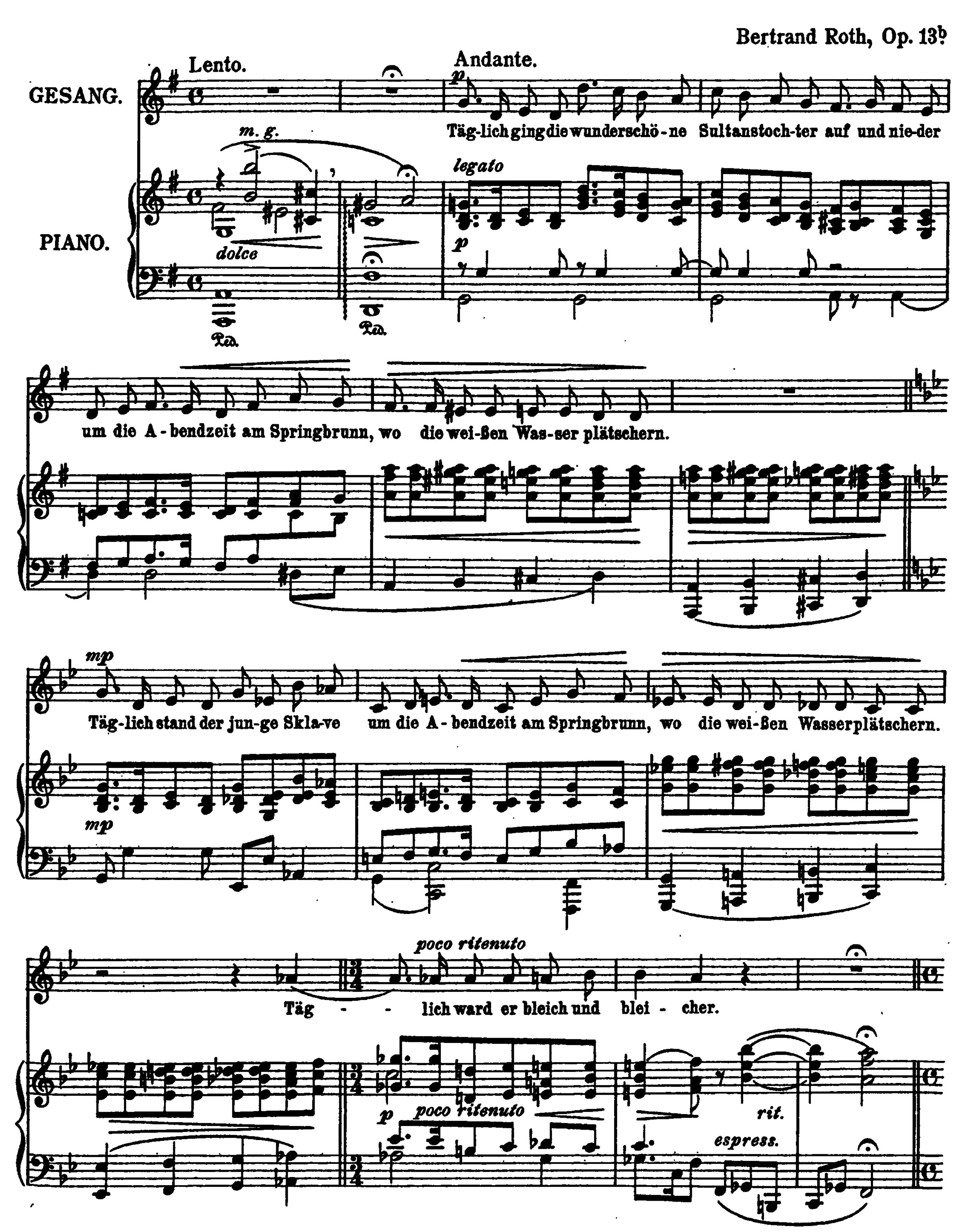




Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

DER ASRA.

(Heinrich Heine.)

Bertrand Roth, Op. 13b



a tempo *mf*

Ei-nes A-bends trat die Für-stin auf ihn zu mit ra-schen Wor-ten: „Dei-nen

leggiero non legato *mf*

ritard. *p*

Na-men will ich wis-sen, dei-ne Hei-mat, dei-ne Sippschaft!" Und der Skla-ve

ritard.

mf a tempo, ma tranquillo

sprach: „Ich hei-ße Ma-ho-med und bin aus Je-men und mein

ritard. molto *espressivo*

p

Stamm sind je-ne As-ra, wel-che

f *m.g.*

pp

ster-ben, wenn sie lie-ben."
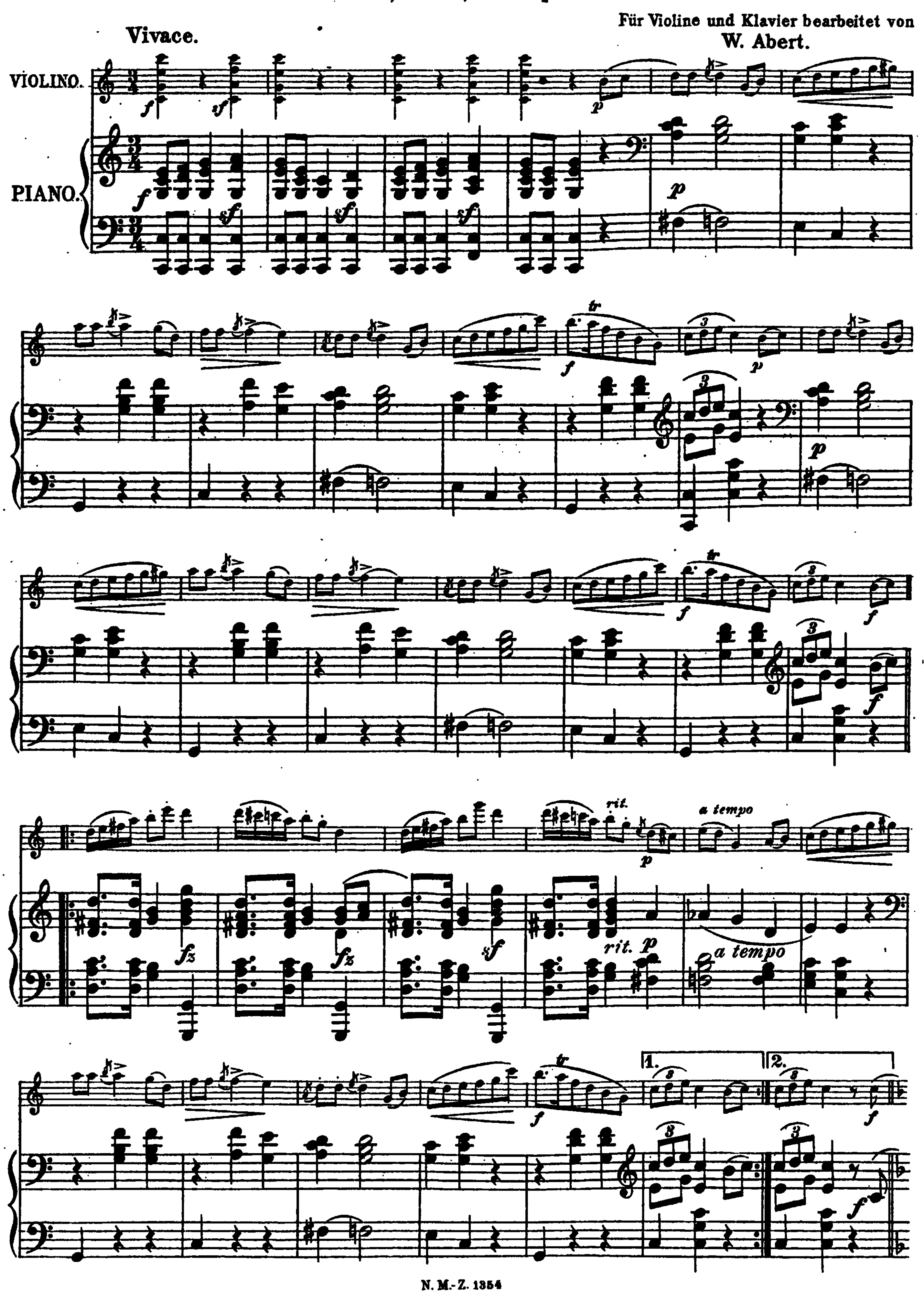
m.g.
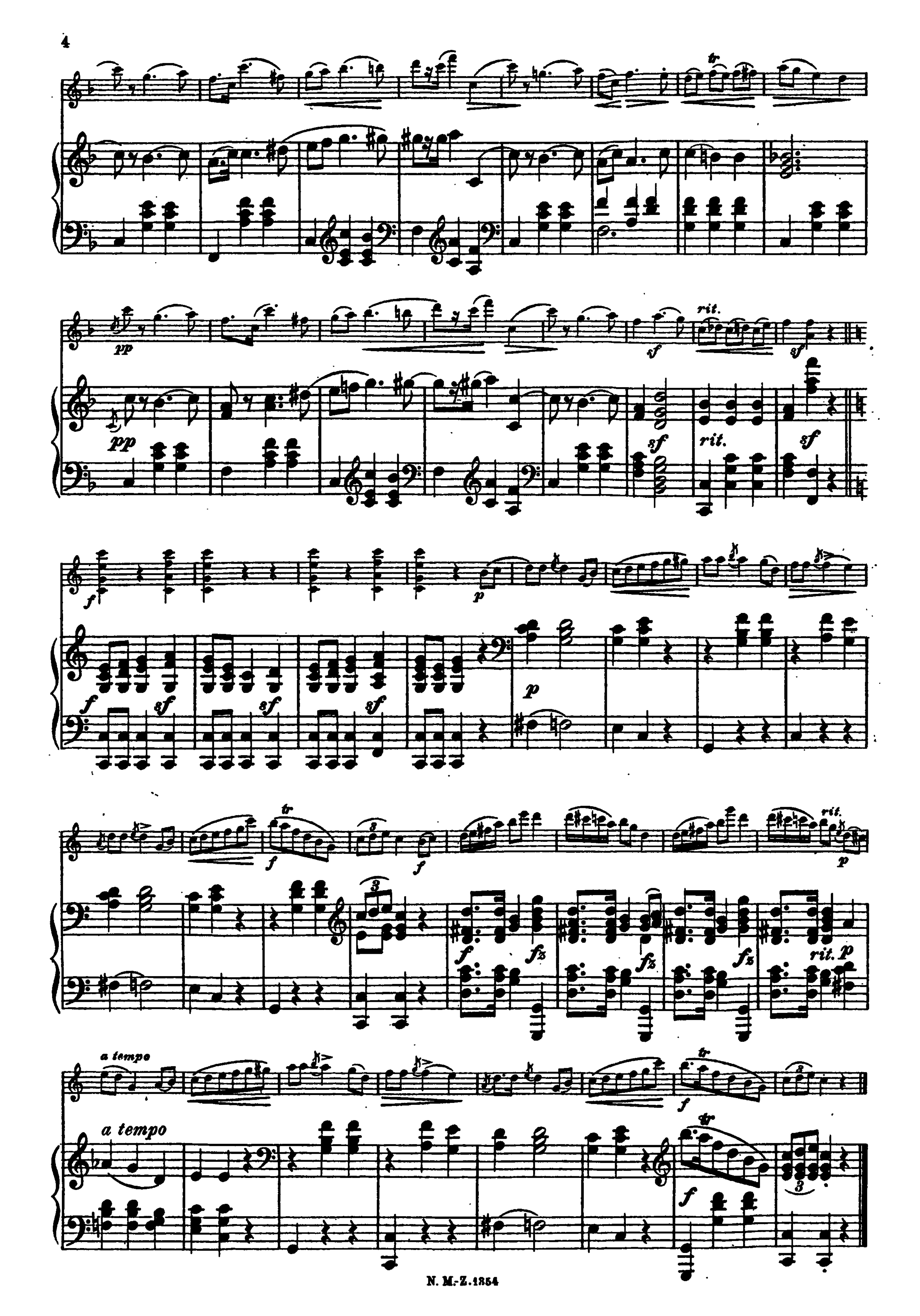
p *dolce* *f* *ff* *p* *dimin.* *pp*

DREI MAZURKEN von CHOPIN.

No. 1, C dur, aus Op. 68.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
W. Abert.
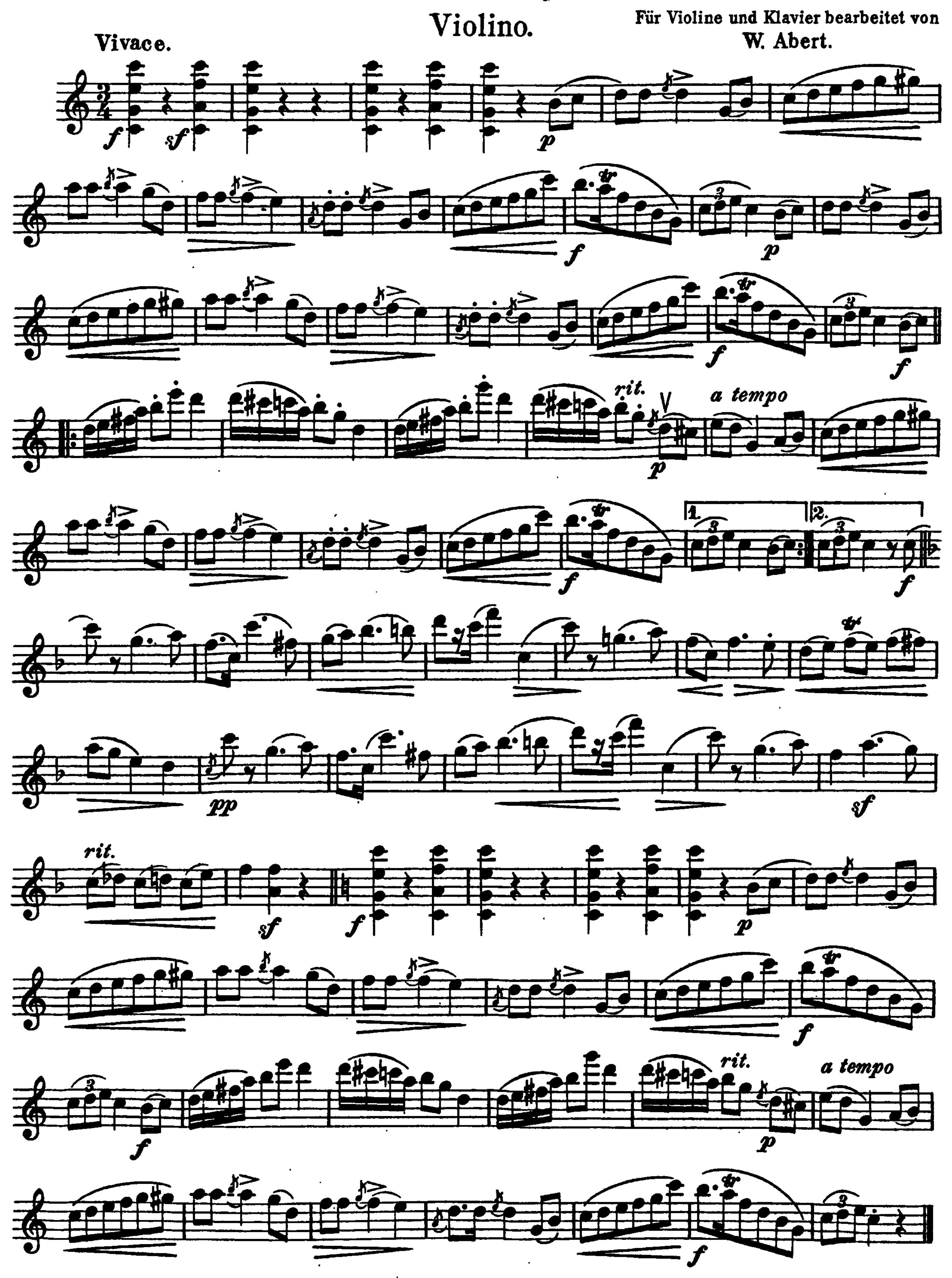



4
rit.
a tempo
N. M.-Z. 1354

DREI MAZURKEN von CHOPIN.

No. 1, C dur, aus Op. 68.

Violino.

Für Violine und Klavier bearbeitet von W. Abert.





NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 23

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Schulfeste in Dresden-Hellerau.

Mit einer Einleitung in die Philosophie der Tanzkunst.

Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

„SEHR geehrter Herr Professor, mit größter Teilnahme verfolge ich seit langem Ihre ästhetisch-gymnastischen Bestrebungen, zumal da ich selbst oft für eine Veredelung, Verinnerlichung des Tanzes als Ausdrucksmittel der Musikkultur und dadurch für eine Umbildung, Erhöhung unserer Lebensformen eingetreten bin. Ich plane eine erweiternde Bearbeitung meiner Aufsätze über Nietzsches Bedeutung für die moderne Musik; dabei muß ich natürlich auch den hervorragenden Wert, den der Tanz in Nietzsches Welt hat, betonen. Zarathustra weiß ‚nur im Tanze der höchsten Dinge Gleichnis zu sagen', er spürt den ‚Geist der Schwere', durch den alle Dinge fallen, anstatt aufwärts zu streben, vor der erleichternden Flug- und Schwungkraft in sich weichen, fühlt einen Gott durch sich tanzen und jubelt: ‚Mein A und O ist es, daß alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde.' Es würde mich freuen zu erfahren, wie Sie sich innerlich zu dieser Philosophie des Tanzes stellen und ob Sie vielleicht gar durch Nietzsche in irgend einer Weise beeinflußt sind. Mein Interesse für Ihre unserer Kunstkultur höchst förderlichen Bestrebungen ist so stark, daß ich in Ihrem Hellerauer Tempel mich selbst davon überzeugen will, ob der veredelte, verinnerlichte Tanz auch praktisch das ist, was er mir theoretisch zu sein scheint: ein hervorragendes körperliches und seelisches Erziehungsmittel, eines der besten Mittel zur Wiedergeburt harmonischen Menschentums. Kurz: ich möchte eines der Schulfeste im Bayreuth des Tanzes besuchen."

Mit der Antwort auf diesen Brief an Jaques-Dalcroze erhielt ich eine Einladung zu der dritten Vorstellung, dem Festspielsonntag, nebst dem zweiten Bande des Jahrbuchs „Der Rhythmus"; dessen Herausgeberin ist die „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau". Das Wort Bildungsanstalt ist nicht charakteristisch, deshalb sagt es zu wenig; eine um so deutlichere Sprache redet der Inhalt selbst. Zuerst preist *Karl Scheffler* die von K. Schmidt gegründete Gartenstadt Hellerau als „ein Gebilde des Idealismus auf gegebenen wirtschaftlichen Wirklichkeiten" und die Krönung ihres aussichtreichen Höhepunktes, das herrliche Musenhaus des Baumeisters *Heinrich Tessenow*, als heiterstes, würdevollstes Symbol des Gesunden, Starken und Schönen. *Karl Storck* behandelt das Programm der Schulfeste mit einer gediegenen Einführung in das „Neuland der mit der Musik zur Einheit verschmolzenen Tanzkunst". E. Jaques-Dalcroze geleitet uns in dem Aufsatz „Schularbeit und Schulfest" ganz nahe an sein hohes Ziel: die Ordnung und Leben schaffende Macht der Musik nach Stärke und Dauer auf unsere Bewegungsgewohnheiten voll einwirken zu lassen durch die Fähigkeit, Ton und Rhythmus in allen Abstufungen klar zu erfassen, restlos aufzunehmen und getreu wiederzugeben. „Der Rhythmus entfesselt alle unsere Kräfte, macht ihnen freie Bahn und formt dadurch unser Wesen zur höchsten Leistung." Aus den körperlich-geistigen Uebungen soll auf musikalischem Grundton der Einklang unserer geistigen und körperlichen Kräfte entstehen. Hierzu kommt auf den Schulfesten noch das Bedürfnis, „die aus der Musik geborene Ausdrucksfähigkeit des Körpers und seiner Bewegungen in dem Wechselspiel von Licht und Schatten zu erproben." Das Lichtproblem selbst — unter besonderer Rücksicht auf die Beleuchtung des großen Saales der Dalcroze-Schule — erschöpft *Alexander v. Salzmann* mit feinem Verständnis für die Zusammenhänge von Farbe, Form, Bewegung und Musik. Gerade mir, der ich die Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst und Tonkunst, z. B. die hörbaren Farben, zu einem meiner ästhetischen Sondergebiete erwählt habe, sind seine Sätze über die Entwicklung des Lichts nach seiner musikalischen Eigenschaft hin sehr willkommen. Die Lichtquelle ist im Hellerauer Festsaal unsichtbar, sie sendet ihre Strahlen durch besonders präparierte, feine Stoffe, vermeidet jede Ablenkung des Betrachters und den sonst üblichen, oft krassen Gegensatz von dunklem Zuschauer- und hellem Bühnenraum, ohne jemals das Wichtigste außer acht zu lassen, nämlich: sich nach der Musik zu richten, sich mit ihr zu e i n e r seelischen Kraft zu verbinden, „wie das Instrument eines Orchesters, das sein Crescendo und Decrescendo ganz nach der Partitur regelt." Salzmanns Mitarbeiter, der in der dekorativen Kunst reich begabte *Adolphe Appia*, erörtert „die Kostümfrage für die rhythmische Gymnastik" und singt dabei das Hohelied des schwarzen Trikots. Auch er schreibt Variationen zu dem Thema des Wagner-Biographen Chamberlain: „Apollo war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes." Daß neben dem optischen und akustischen Standpunkt noch manche andere, und nicht minder wichtige, eingenommen werden können, darüber belehrt uns Dr. *Wolf Dohrn*, des Hellerauer Unternehmens trefflicher Geschäftsführer, dem ich wegen seiner liebenswürdigen Erledigung aller meiner Fragen und Wünsche zu Dank

verpflichtet bin. Schon die Anführung der Stichworte in seinem Beitrag „Aufgaben der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze" zeugt für die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte: psychologisch, psychiatrisch, hygienisch, pädagogisch, künstlerisch. Der musikalisch-kritische Geist tritt endlich in den Vordergrund in *Paul Marsops* Auseinandersetzung der Hellerauer Feste und ihres Programms. Auch diesem vortrefflichen Beisitzer an König Dalcrozes Tafelrunde schulde ich vielen Dank dafür, daß er mich, wie einst Trevrizent den Parzival, mit seinen Aufklärungen über die Gralsburg in Hellerau beehrte. Da Marsop von jeher überall, wo es zu reformieren und zu organisieren gilt, mit seiner reichen Persönlichkeit auftritt, konnte er unter den Kolonisten des Dresdener Neulands nicht fehlen. Seine praktische Tätigkeit kam dort vor allem dem Orchester zugute. Diese Tonquelle ist ebenso unsichtbar wie die Lichtquelle. Sie ist vertieft, zum großen Teil verdeckt, ohne Schalltrichter und läßt sich erweitern. Die Ordnung der Instrumente weicht von der üblichen Form hier ab, doch Marsops Aenderungen sind nicht bloß Neuerungen, sondern — als Ergebnisse genauen Klangstudiums — wirkliche Verbesserungen. Jeder einzelne Instrumentalton kommt ganz zur Geltung, ohne vorlaut oder scharf zu werden, und der orchestrale Vollklang ist zwar gemildert, aber doch von großer Wirkung. Als musikalisch-dramatischer Marschall Vorwärts schlägt Dr. Marsop vor, „Hellerau auch zum Mittelpunkt der Bühnenreform unserer Tage zu machen" und zur Heimstätte der „satzungsgemäß fortschrittlich musikalisch-dramatischen Bestrebungen" des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu gestalten.

Der Bericht über den Inhalt des vornehmen Programmbuches ist noch nicht lückenlos, z. B. *Horneffers* beflügelte Gedanken über „das Fest" sind noch nicht erwähnt. Die haben nämlich für mich, ebenso wie Marsops Ausführungen, eine besondere Bedeutung. August Horneffer ist als Vorkämpfer für Nietzsche bekannt. Wenn er mit Begeisterung einer neuen Erscheinung nachgeht, so wird man in ihr ein Wesen aus Nietzsches Welt vermuten dürfen. Diese Beziehungen suchte ich auch in meinem ersten Briefe an Dalcroze. Der Abdruck des nicht ganz wörtlich angeführten Briefes am Eingang meines Aufsatzes diente eben dazu, von vornherein meine Stellung zu den Kulturfaktoren in Hellerau anzudeuten, den Ausgangspunkt der Betrachtung zu bezeichnen. Und da die Würdigung des Programmbuches zugleich die Enthüllung der Meinungen und Taten des Hellerauer Bundes ermöglichte, ist ein großer Teil der Aufklärungsarbeit des Berichterstatters bereits getan. Es bleibt vor der Beurteilung der praktischen Leistungen noch deren Erklärung aus dem Zeitgeist übrig: also eine kulturpsychologische Analyse.

Der Lockruf „Ihr Redlichen, ergo vivamus!" ist wieder die Grundstimme in der Polyphonie unserer Begierden geworden, gleichsam der Orgelpunkt, über dem das Thema „Leben" seine vielfachen Variationen in Dur und Moll, in Konsonanzen und Dissonanzen ertönen läßt. Daß sich der Unterton mit den oft zwiespältigen Oberstimmen zur reinen, hellen Harmonie verbinde, das ist unsere Sehnsucht. Dieses potenzierte Lebensgefühl hat sich in allen Formen und Stärken, selbst in ganz dionysischen, zu äußern gesucht. In der modernen Malerei ist Böcklin der nachdrücklichste Verkünder befreiender Lebensbejahung geworden, zum Teil dadurch, daß er musikalischen Rausch, Tänze und Reigen zu Ausdrucksmitteln der starken Lebenstriebe seiner Vollmenschen und Idealwesen macht. Für die Bühnenliteratur sei das letzte Werk Ibsens ein Beispiel der Stellung der neuen Generation zum Leben. „Wenn wir Toten erwachen, so sehen wir, daß wir nie gelebt haben." Diese Wahrheit erkennt die tragische Person des Künstlers, der, aller Verbindungen mit der Wirklichkeit ledig, nicht als Mensch unter Menschen zu leben vermochte. Schnitzler ersehnt „Lebendige Stunden" und Sudermann gibt einem schlechten Spektakulum den Namen „Es lebe das Leben!" Der Titel „Lebensfreude", den der Verleger Tonger in Köln für seine Sammlungen von Aphorismen gewählt hat, könnte das Wahrzeichen vieler zeitgenössischer Werke sein. Ideale der Lebensfreude sind: Tanz, Spiel, Kindheitswonnen. Für Schnitzler und Wedekind ist unser ganzes Leben ein Maskenspiel, für viele unserer Lyriker ein Tanz großer und kleiner Kinder. Bierbaum „hebt im Tanze die Füße auf lenzeliche Art", dichtet das Singspiel „Lobetanz" (Thuille) und das Tanzspiel „Pan im Busch" (Mottl), Dehmel will „schweben über dem Leben, an dem wir kleben", verfaßt das Tanz- und Glanzspiel „Lucifer" und in Gemeinschaft mit seiner Frau „Fitzebutze", allerhand Schnickschnack für Kinder, Falke spendet das Gedichtbuch „Tanz und Andacht" und läßt schon durch diese Benennung den ursprünglichen Zusammenhang des Tanzes mit den religiösen Kulten erkennen. Wer in dem Sammelbändchen „Deutscher Chansons" der ehemaligen Brettl-Studenten blättert, der wird fast auf jeder Seite Bilder finden wie die im kindlichen Ringelreihen tanzenden Paare, den mit seiner Frau sich um den Rosenbusch drehenden „lustigen Ehemann", Maskenszenen und Serpentintänze und Idyllen schäkernder Schäferinnen. „Fliehen, Greifen, Ringelreihn, Schritt, Schwung und Tanz", davon träumt A. W. Heymel; der kündet durch den holden Mund einer „Ausgelassenen": „Saharet ist unsre Muse, und ihr Kind ist Munterkeit. Spielen wir mit ihm wie Kinder!" Die oft sehr seichte lyrische Strömung, in der die Tändler und Tänzler des Ueberbrettls schwammen, hatte ihre Quellen in den knospenreichen Gefühlsbezirken der Frührenaissance, des Rokoko und der Biedermeierromantik.

Wesensverwandte Eigenschaften wird auch die moderne Musik aufweisen, da ja die Tonkunst mit der Lyrik und der dramatischen Poesie durch das Bindemittel des Wortes verbunden ist. Einige Sänger der „leichtgeschürzten" Muse, wie Oskar Straus, B. Zepler, Hans Hermann, haben die Liederkunst sicherlich nicht vertieft oder an starken Werten bereichert, aber wohl leichter und geschmeidiger gemacht, entrunzelt und verkindlicht. Das Schifflein der Lyrik ward entfrachtet und mit flatternden Flittern, mit winkenden Wimpeln geschmückt. Die Blüten der Chansons haben ihren Duft Thalien zugefächelt und so das Märchenspiel, das Singspiel, das Tanzspiel belebt und leider auch die vielzuvielen banalen Operetten, die Freundinnen der „Amusement" suchenden Leute, die Feindinnen echter Kunstentfaltung. Bei dem starken Angebot von Operetten treten psychologische Gründe zurück hinter dem Verlangen der Verfasser, zufällig erfolgreichen Vorgängern nachzueifern und den Geldbeutel zu füllen, und auch die große Nachfrage braucht man nicht gerade als ein aus der Zeitseele abzuleitendes Bedürfnis zu erklären. Aber wenn ernste, reiche Tonsetzer im Hochlande der Kunst auf ähnlichen Wegen gehen wie die Operetten- und Brettlkomponisten im flachen Lande, dann wird wohl eine psychologische Deutung erlaubt sein.

Für diesen Versuch ist Richard Strauß die geeignetste Persönlichkeit. Daß er sich den Text zum Singspiel „Feuersnot" von Ernst v. Wolzogen dichten ließ, ist kein Zufall, sondern die Folge einer Wesensanlage in dem der Zeitstimme gehorchenden Künstler. Seine Musik ist eine Kunst voll kecker Komik, herzhaft heitrer Höhenkultur und jener leichtbeschwingten Leidenschaft, die, wie Zarathustra, den „Geist der Schwere" töten will, durch den alle Dinge fallen, anstatt in flatterndem Tanze aufzusteigen. Strauß käme als erster in Betracht bei der Schöpfung von Werken für das Hellerauer Musenhaus (Marsop denkt an Schillings und Klose); von ihm erwarten wir in „Ariadne auf Naxos" die längst erforderliche Erhebung Terpsichores in den Adelsstand. Schon der „Rosenkavalier" war der nobilitierte Bruder der zur Prostitution gesunkenen Operetten. Nicht bloß Ochs von Lerchenau tanzt, auch Salome und Elektra, Gestalten der Tragödie, tanzen, und die Musik ihrer Körper ist das Sinnbild ihrer Seele. Im „Zarathustra" ist der Höhepunkt das „Tanzlied"; auch Don Juan, Till Eulenspiegel und Don Quixote wollen sich nach

Herzenslust und -leid austoben, ausständeln, ausleben. Darum schwelgen sie in der beflügelnden Wollust an uneingeschränkter Bewegungsfreiheit, am Tanze. „Große Lacher", übermenschliche „Heiterlinge" sind manche der Straußschen Helden; sie waten nicht mehr im pessimistischen „Erlösungsschlamme" Wagners (wie Artur Seidl sagen würde), sondern springen und tanzen auf dem Rennplatz des Lebens über die höchsten Hürden. Sie singen uns, zuweilen im Narrenkleid und Karnevalskostüm und in den grotesken Formen studentischer Philisterfeinde, das hohe Lied der Daseinsbegierde und Daseinsbejahung. Straußens Musik ist eine Ja- und Amensagerin geworden, eine Priesterin im Tempel Nietzsches.

Seitdem Nietzsche mit dem Hammer kühnster Phantasie aus dem düsteren Gestrüpp pessimistischer Weltanschauung eine breite Lichtung heraushieb, nimmt der Zeitgeist Anläufe, sich dorthin aufzuschwingen, „mit beiden Füßen in goldsmaragdenes Entzücken zu springen". Der Dichter Zarathustras lacht laut über den welken „Hinterweltler", den „Verächter des Leibes", der „sein Sehnen jenseits des Menschen wirft". Jauchzend sollen wir uns mit dem Leben vermählen und dieser Ehe starke, stolze, frohe, freie Menschenkinder entsprießen lassen. Fessellos sollen wir unsere Glieder brauchbar machen zum Reigen seliger Geister, uns frei entfalten und mit Grazie vervollkommnen zu einem grossen, adeligen Menschentum. Nietzsche hat schon in seinen ersten Schriften mit der überwältigenden Macht seiner Beredsamkeit die seelendeutende Gewalt des Tanzes verherrlicht. Er verfocht mit Glut die Meinung von der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik beim orgiastischen Dionysoskultus und legte in seine „Unzeitgemäßen Betrachtungen" der durch Wagner eingeleiteten Wiedergeburt der mythischen Tragödie starke Keime einer Philosophie des Tanzes. Die Musik nennt er die ebenmäßige Schwester der Gymnastik und wünscht, „daß die Seele der Musik sich jetzt einen Leib gestalte", daß sie durch uns hindurch „zur Sichtbarkeit in Bewegung, Tat, Einrichtung und Sitte ihren Weg suche". Seine tief schürfenden Worte über „die Gymnastik im griechischen und Wagnerischen Sinne" hat man im Hellerauer Festbuche abgedruckt. Dort kommt auch Wagner selbst zu Worte. Aus der Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" sind die Hauptsätze über das Zusammenwirken „der drei urgeborenen Schwestern Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst" wiedergegeben. Wagners Gedanken über den Rhythmus als „die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der notwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzuteilen strebt", und über die Veredelung der Tanzkunst im Drama „zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik", führen auf theoretischem Wege zu den Tanzwundern im Venusberg und in Klingsors Zaubergarten. In ihrem Streben nach einer Renaissance des Tanzes sind Nietzsche und Wagner friedlich vereint. Wenn auch ihre Anregungen manchmal grob mißverstanden worden sind, z. B. von *Isadora Duncan*, so sind doch sowohl die schlechten wie die guten Versuche einer Neugestaltung der ästhetischen Gymnastik als bemerkenswerte Aeußerungen der Zeitseele zu beurteilen. Was der Duncan als Ideal vorschwebte, der Tanz als Ausdruck, muß hier jedenfalls gebucht werden. Die Geschwister Wiesenthal, Olga Desmond, die Mitglieder des russischen Balletts u. a. gehören gleichfalls hierher, auch Vorstellungen wie die der Saharet oder der Traum- und Schlaftänzerinnen liefern Stoff zu einer modernen Psychologie des Tanzes. Wir haben uns für alle diese Erscheinungen interessiert, weil wir latente Kräfte mobilisieren, gebundene Glieder lösen, den gefangenen Körper aus dem Gehäuse der Seele entspringen lassen wollen. Bezeichnend ist es, daß wir Potenzexponenten zum Leben suchen, indem wir die Lebensfunktionen der Kinder potenzieren wollen. Wir treiben Reformpädagogik und Jugendpolitik mit Einsetzung der Körperkultur in ihre schon den Griechen heiligen Rechte, gründen Gartenstädte, Freilufttheater, Landerziehungsheime und Waldschulen, damit Licht und Luft über unsere zwischen nüchternen Mauern träge trauernden Glieder fluten. Wir wollen die Kunst im Leben des Kindes heimatberechtigt und das Kinderland zu einer Provinz des Kunstreiches machen; wir veranstalten olympische Feste, begeistern uns mehr denn je für Spiel und Sport und beherzigen wieder die Bedeutung des Spieltriebs, den Schiller mit glänzender Beredsamkeit in den Briefen über „ästhetische Erziehung des Menschen" gepriesen hat. Spielzeug, Spiel und Sport haben wieder künstlerischen Adel bekommen, Spiel und Tanz Aufnahme in modernen pädagogischen und ästhetischen Systemen gefunden, z. B. in Konrad Langes Buch „Das Wesen der Kunst". Oskar Bie behandelt den „Tanz als Kunstwerk" von der musikalischen und kunstgeschichtlichen Seite; Fachgenossen, die den Ruf der Zeit verstehen, tun dasselbe. Unsere Sehnsucht gilt wieder dem Ziel, dessen Bezeichnung man als Titel auf einer Bildergalerie Georg Hirths findet: „Der schöne Mensch". Wie hoch und heilig uns dieses Ziel sein muß, beweist die Aeußerung eines Geistes- und Lebenshelden, der sich selbst als harmonische, stabile Persönlichkeit auf olympischer Lebenshöhe sah, Goethes Behauptung: „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Kultur ist der schöne Mensch."



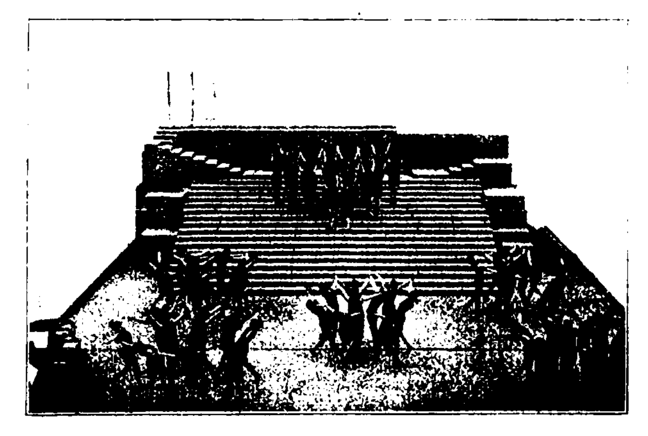
Jaques-Dalcrozes Rhythmische Gymnastik. Tanzende Mädchengruppe im Freien.

„Schöne Menschen", das sind die Worte, die über dem vierten Kapitel des Buches „Der Weg der Kunst" von *Albert Dresdner* stehen. Sie sind der Kern in reifer Frucht an einem Lebensbaum, der auf der Hellerauer Höhe gepflanzt sein könnte. Will Ibsens Hedda Gabler in Schönheit sterben, so will Dresdner als einer unserer Apostel ästhetischer Kultur, daß wir in Schönheit leben. Wir klingen und singen Vivamus! Auch Dresdner meint, daß dem Menschen der Mensch das Wichtigste ist, und er wünscht das Bild unserer Natur in Vollkommenheit ausgeprägt zu sehen, sich an der Umgestaltung „unserer Erziehung, Bildung, Kleidung, Sitten und Lebensformen im Sinne der Schönheit, der Würde, des Adels" zu erfreuen. Aber er vermißt in der modernen Menschheit die Kraft, „die in unser Dasein Sinn, Einheit, Wert, Schönheit, Glück, Adel, Schöpferkraft bringt", jene Kraft, „durch die Athen

und Florenz auch politisch groß gemacht worden sind." Für „die oberste und größte aller unserer Aufgaben" erklärt er „die Kunst der Lebensführung", deren Meister er in so stattlichen, straffen, einheitlichen Naturen wie Lionardo, Tizian, Goethe, Böcklin, Bismarck erkennt. „Lebendige Kunst zu üben, das ist unser Ziel," so ruft Dresdner aus, und er begrüßt als Bestrebungen, unsere Vorstellungen von Schönheit endlich im Leben wirksam zu machen, die Umgestaltung unserer Tracht, die Einführung der Kunst in die Erziehung und die Wiedergeburt der Tanzkunst. Jemand, der das heilige Bild schönen, harmonischen Menschentums für die wichtigste Aufgabe der Kunst hält und uns selbst zu Kunstwerken machen will, der muß schließlich mit erhobener Stimme die Kunst der lebendigen, beweglichen Plastik, die veredelte Rhythmik der Gliedmaßen preisen. Ohne Tanz gibt es für Zarathustra keine Lust und Seligkeit; denn der Tanz ist sichtbarer Ausdruck des Willens zum Leben. Wer das Leben erhöhen, die vom Trauerflor pessimistischer Askese erlöste Statue der Vita auf einen hellen, hohen Sockel schwingen will, der tue es spielend und tanzend. Der Schriftsteller, der mich zu dieser Mahnung begeistert, heißt Dresdner — und nach Dresden fuhr ich, um zu erkennen, wie sich in der Musenkolonie über den hügeligen, hellen Auen von Hellerau meine Erwartungen erfüllen würden.

Schon bei der ersten Nummer des dritten Programms, der „Rhythmischen Gymnastik", nahm ich wahr, daß die Methode Dalcroze im Gegensatze zu einem verbreiteten Irrtum nicht oder nicht nur Tanzunterricht vermittelt. Sie ist am Genfer Konservatorium aus dem Musikunterricht erwachsen und zuerst für ihn bestimmt. Die Musik soll alles inspirieren, Gymnastik und Mimik gewissermaßen zur optischen Tonkunst machen. Zugleich werden die Elemente des Musikalischen, Rhythmik und Gehör, durch Improvisationen am Klavier (praktische Harmonielehre und Kontrapunktik), durch Gehörsbildung bis zum absoluten Tonbewußtsein und durch Uebungen im Solfeggio zu hoher Entwicklung gebracht. Die Musik wird, wie der Prospekt sagt, aus dem Schüler heraus entwickelt, nicht in ihn hinein gelehrt. Darum hält Dalcroze seine Methode für die beste Vorbereitung und Ergänzung des Instrumentalunterrichts; dem soll also die Unterweisung in rhythmischer Gymnastik und Solmisation vorangehen. Von dem Werte dieser Bildungsarten überzeugte man sich, als der Meister vom Klavier aus mit rhythmisch prägnanten Motiven die Schritte und Gebärden der Schülerinnen und Schüler regelte. Die Zöglinge richten ihre Gangart nach ganzen, halben, Viertel- und Achtelnoten ein, gleiten nach Triolen, Quintolen und Septolen wie die Heinzelmännchen dahin, beachten jede dynamische Veränderung, markieren crescendo, ritardando und sforzato, reagieren auf jeden Wechsel im Zeitmaß und Takt, kurz: die Muskeln folgen selbst den geringsten Schwingungen der von der musikalischen Zentrale beeinflußten Nerven. Die Erziehung zur Herrschaft über die Glieder geht so weit, daß die Füße im Viervierteltakt schreiten können, während die Arme mühelos den Dreivierteltakt schlagen, oder daß ein Kanon körperlich dargestellt wird: die eine Gruppe bewegt sich nach einem bestimmten Rhythmus, auf dessen zweitem Viertel die andere Gruppe im selben Takt ihren Marsch beginnt. Auch der im allgemeinen bemerkbaren Ungleichheit in der Ausbildung der rechten und linken Körperkräfte wird in Hellerau erfolgreich entgegengewirkt. Bewundernswert war es, wie einmütig alle die jungen Damen, jungen Herren und die meist gratis unterrichteten Hellerauer Dorfkinder dem nicht gerade poetischen, aber für den intimen, jovialen Verkehr bezeichnenden Kommando „Hopp!" gehorchten. Großen künstlerischen Reiz bot jeder „musikalische Rebus", den Dalcroze aufgab. Er spielt mehrere im Rhythmus zum Teil gar nicht einfache Motive — z. B. mit Synkopen und in den folgenden Takt hinübergezogenen Tönen —, läßt dann irgend einen der Zöglinge den Rebus lösen, was hier so viel heißt wie: nach kurzer Bedenkzeit die Tonfiguren rhythmisch-plastisch aus dem Gedächtnis reproduzieren. Hier bieten sich Gelegenheiten zu individueller Betätigung; die persönliche Auffassung kommt noch deutlicher zur Geltung in den fesselnden „Rückübersetzungen" kleiner rhythmischer Szenen ins Musikalische. Eine Schülerin „tanzt", d. h. hier: sie schreitet, springt und mimt nach einem von ihr selbst frei gewählten Rhythmus; der wird von einem anderen Zögling am Klavier sofort in die Tonsprache übertragen, ein Beweis dafür, daß neben der Meisterschaft in der Bewegungskunde die sichere Anwendung der Technik des musikalischen Satzes erzielt wird. Man konnte sich sogar an Uebungen erfreuen, bei denen die sich rhythmisch ausdrückenden Zöglinge zugleich eine von ihrem Lehrer improvisierte Melodie regelrecht solmisierten. Der Verdacht eingedrillter, verabredeter Leistungen würde durch den Hinweis darauf zum Schweigen gebracht werden, daß ein fremder Herr aus der Schar der Zuschauer sich auf den Wunsch des Meisters dazu erbot, dessen Platz am Klavier für kurze Zeit einzunehmen; sein Spiel hatte dieselbe Wirkung auf die Leistungsfähigkeit der Schüler. Die versuchen sich übrigens auch im Dirigieren. Dalcroze ruft: „Lotte!", und schon sieht man ein kleines, blondes Ding die Uebungen der Mitlernenden beherzt mit dem Taktstabe andeuten. An dem hohen pädagogischen Wert dieser Studien läßt sich gar nicht zweifeln. Ein neuer Weg in die Erziehung zur Musik und Körperbildung ist hier gefunden; auf dem Wegweiser stehen Hans v. Bülows Worte: „Im Anfang war der Rhythmus". Erzieherische Bedeutung kommt auch der Darstellung der Invention in Es dur von J. S. Bach zu; denn sie vermittelt uns — die folgende Bezeichnung klingt merkwürdig — musikalischen Anschauungsunterricht. Jede der drei Stimmen der Fuge wird von einer Reihe von Schülern prunklos „verkörpert", so daß eine Musik für Ohren und Augen entsteht. Die Ruhe, Eintönigkeit und Grundgewalt des Orgelpunktes drücken die Baßtänzer durch Verharren in einer dem Sitzen ähnlichen Haltung aus. Dieses eine Beispiel genüge zum Beweise der Ansicht, daß man da ein Mittel gewonnen habe, „um dem musikalisch Ungeschulten das Wesen der

Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau.
Der große Anstaltsbau, in dem sich der Festspielsaal befindet.



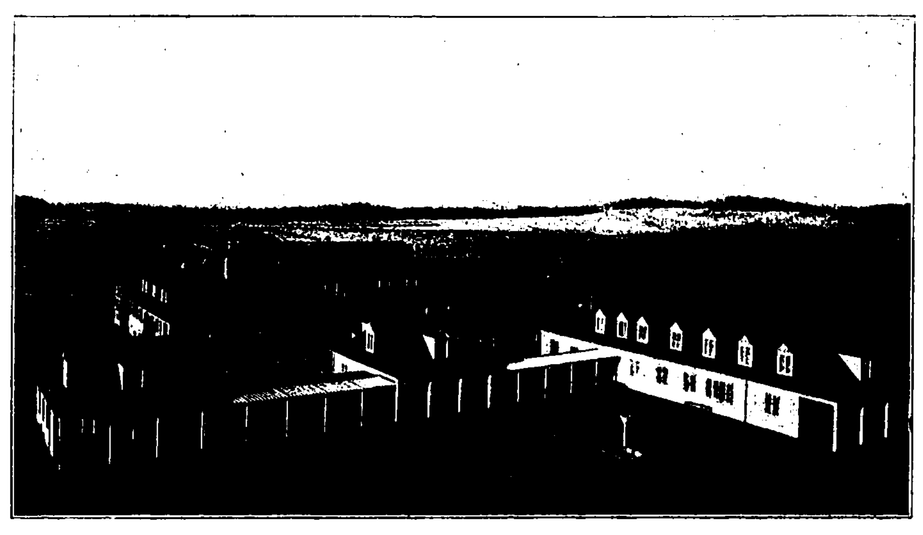
Probe im Festspielsaal der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze.

Fuge klarzumachen." — Von den über jedes kritische Bedenken erhabenen pädagogischen Zielen der Dalcrozeschen Methode entfernte sich manches in den übrigen Programmteilen, die nicht ohne Einwendungen zu beurteilen sind. Die reizvollen „Mädchentänze" waren noch echte Hellerauer Erzeugnisse, aber Vorführungen wie die durch Bewegungs- und Lichteffekte eindrucksreiche Allegorie „Last und Befreiung" könnten auch von hervorragenden Theaterschulen geboten werden. Dalcrozes Anstalt will zwar in Kursen „mit spezieller Betonung des Darstellerischen" auch auf die Anforderungen der Bühne vorbereiten, doch der Spielleiter selbst bat die Zuschauer, immer dessen eingedenk zu bleiben, daß der Hellerauer Schulfestsaal kein Theater sei; der Hauptwert der Aufführungen liege in der rhythmischen Gymnastik und Plastik aus dem Geiste der Musik. Man darf jedoch vermuten, daß lebende Bilder wie die an anderen Abenden gezeigten und von manchen Kritikern angefochtenen „Gang zur Gruft" oder „Wo ist das Glück?" in Dalcrozes Phantasie bereits fertiggestellt waren, b e v o r er eine bloß illustrierende Musik dazu schrieb. Debussys Tonstück „Die Kathedrale" wurde in der Verkörperung durch Genfer Schülerinnen nach den erfinderischen Angaben ihres Meisters zu großer Wirkung gebracht, doch die ergab sich nicht aus der plastischen Deutung der Musik, sondern aus der allegorischen Erfassung des B e g r i f f e s „Kathedrale". Wie die Hände der das Mittelschiff darstellenden Gestalten die gotischen Spitzbögen nachahmten oder wie die Strebepfeiler an den Seitenschiffen durch Mädchenkörper nachgebildet wurden, das waren sehenswerte Einzelheiten in einer Gesamtansicht voll Ruhe und Feierlichkeit. Doch wo blieb da die rhythmische Gymnastik, die nach der Meinung des Dalcrozianer Ad. Appia immer das letzte Wort sprechen soll? Sie kann nur schwach zu Worte kommen in einer Allegorie, die vor allem Ruhe, Standfestigkeit und Starrheit erfordert. Allerdings kann sich auch hierbei die Erziehung zur Herrschaft über den Körper äußern; auch solche Studien können auf einige der im Prospekt genannten Ziele hinarbeiten: auf Stärkung des Empfindens für Gleichgewicht und körperliches Ebenmaß, auf Konzentration des Willens und Steigerung der Eindrucksfähigkeit.

War die „Kathedrale" noch an der Grenze des Dalcrozeschen Bezirks aufgebaut, so spielte sich die Idylle „Echo" meist außerhalb der Grenzen ab. „Tänze nunmehr mit Gesang regt Venus an, weil der Mond herabblickt; und Grazien zu Nymphen hold gesellet, heben der stampfenden Tritt' Abwechselung." Dieses holde Bildchen des Horaz schwebte mir vor beim Anblick der Hellerauer Grazien und Nymphen, die hier nicht bloß Reigentänzerinnen, sondern auch in Ausübung der Sing- und Schauspielkunst waren. Man spielte eben Theater; doch das gerade will Dalcroze vermeiden. Sein Mitarbeiter A. v. Salzmann setzt auseinander, daß die Darbietungen nicht etwa lebende Bilder oder Pantomimen seien, also nicht „Schauspielerei ohne Worte", aber die Praxis wich hier von der Theorie ab. Für die Anwendung des Salzmannschen Grundsatzes „Bewegung ist in der rhythmischen Gymnastik sichtbar gewordene Musik" blieb nur wenig Gelegenheit. Wenn z. B. Narziß, der die Liebe Echos verschmäht, sich am Teiche niederlegt und einschläft, während in seiner Umgebung nichts vorgeht, so entstehen tote Punkte, die auch durch die in ihren Ausdrucksmitteln nicht reichhaltige, Stimmung suchende Musik nicht lebendig werden. E. Jaques-Dalcroze, der Komponist und Bildner der von H. Couteau angeregten Idylle, ist hier wieder nicht von der Musik und Rhythmik ausgegangen, sondern hat das 35 Minuten dauernde und schon dadurch ermüdende Werk aus seiner bilderreichen Phantasie heraus gestaltet. Da das Theatralische, Bildnerische nicht das Eigentliche, Bedeutsame der Methode Dalcroze ist, sondern nur Mittel zum Zweck sein soll, dürfte es nie die herrschende Stellung haben, die es in dieser Idylle (zu deutsch: Bildchen!) einnimmt.

Die Abspannung nach diesem Teile konnte sich in der Pause von einer halben Stunde ganz verflüchtigen. Ich hatte genug Zeit, die Anstalt und ihren Umkreis zu besichtigen, die Wohnhäuser für Lehrer und Schüler, die Gartenflächen und Laubengänge, die Uebungs-, Lese- und Erfrischungszimmer, die Einrichtungen für Massage, Wasser-, Luft- und Sonnenbäder — vornehme Verwirklichungen des alten Grundsatzes: mens sana in corpore sano. In dem durch Rotfeuer magisch erleuchteten Vorhof genossen festlich gestimmte Gäste die abendlichen Reize des freien Rundblicks oder das, was das Restaurant zu Preisen bot, die seiner Lage „235 m über Null und 100 m höher als Dresden" ungefähr entsprachen. Dresdens lichtreiche Silhouette schwamm hinter dem Kiefernwalde im dünnen Dunste der milden Nacht.

Dieser köstliche Eindruck war die beste Vorbereitung auf den Schlußteil des Programms: Szene aus dem 2. Akt des „Orpheus" von Gluck. Die Mitwirkenden waren Lehrer und Zöglinge der Anstalt in Hellerau, Teilnehmer an den Kursen in Dresden und Berlin und Dalcrozes ehemalige Schülerinnen aus Genf, Köln und Stuttgart. Als Orpheus war Frl. *Emmi Leisner* aus Berlin in Bewegung und Ausdruck eine echte Dalcrozianerin und außerdem eine Sängerin, die der besten Opernbühne angehören dürfte. Das Zusammenwirken musikalischer und rhythmisch-gymnastischer Tugenden, das Ideal der Dalcrozeschen Theorie, machte sich auch in den ringenden und singenden, den flehenden und fliehenden, den stumm zagenden und zornig jagenden Chören der Schatten, Larven und Furien bemerkbar. Auch



Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau:
Zur Anstalt gehörende Wohnhäuser.

ich begrüße es wie Marsop mit herzlicher Freude, „daß man an die Aufgabe ging, den Meister Gluck aus dem Puppenstand der steifen, gefrorenen Balletherrlichkeit zu erlösen." Und wie erlöste man ihn! Tonstärke, Tonhöhe und Tonart, Stimmführung, Beschleunigung und Hemmung des Taktes: alles, was in dem von Dalcroze gut geleiteten Orchester hörbar wurde, das wurde zugleich s i c h t b a r, ohne im geringsten einen gekünstelten Eindruck zu machen. Das war die echte rhythmische Plastik aus dem Geiste der Musik, frei von Theaterspuren. Auch der Spielraum erschien nicht als Bühne; jegliche Szenerie fehlte, nur eine Treppe bezeichnete den Weg zum Tartarus. Alles war stilisiert, durch Linien- und Lichtsymbolik angedeutet. Gut wirkte der klare Fluß antikisierender Gewänder. Max Reinhardt, der Regisseur starker Massenwirkungen, interessiert sich mit Recht gerade für diesen Teil der Leistungen. Wichtiger dünkt mich die eigentliche Kultur des Tanzes, die auf Kosten der rhythmisch lebenden Bilder doch zurückgedrängt worden ist. Dalcroze sollte aus der großen Zahl der teils schlecht gepflegten teils ungehobenen Schätze an entzückenden Suiten, Ballettstücken und Tanzpoemen französischer und deutscher Meister die geeignetsten vom Staube zweier und dreier Jahrhunderte reinigen und ihnen in seiner vornehmen, von der Teilnahme hervorragender Persönlichkeiten und bewundernswerter Idealisten geförderten Werkstätte den alten Edelsteinglanz wiedergeben. Das würde den Meister von Hellerau und seine Jünger der Mühe entheben, zu ihren rhythmischen Visionen sich selbst die Musik zu schreiben; eine Musik, in der sich die Wesensart der Gelegenheitsarbeit manchmal deutlich zeigt. Ebenso deutlich zeigt sich das Streben nach Ausdruck und die sichere Beherrschung der Grammatik und Syntax moderner Tonsprache. Am allerwichtigsten ist die Forderung des Dalcrozianers Ad. Appia, „leicht und hemmungslos in nie geahntem Wohlgefühl den gespielten Rhythmus zu verkörpern". Es ist das schon jetzt über jeden Zweifel erhabene pädagogische Ziel, über dessen Bedeutung der Philosoph Fichte hier das letzte Wort sprechen soll: „Einen Menschen erziehen, heißt: ihm Gelegenheit geben, sich zum vollkommenen Meister und Selbstbeherrscher seiner gesamten Kraft zu machen."

Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pélerinage" („La Suisse") von Franz Liszt.

Eine vergleichende Studie von AUGUST STRADAL.
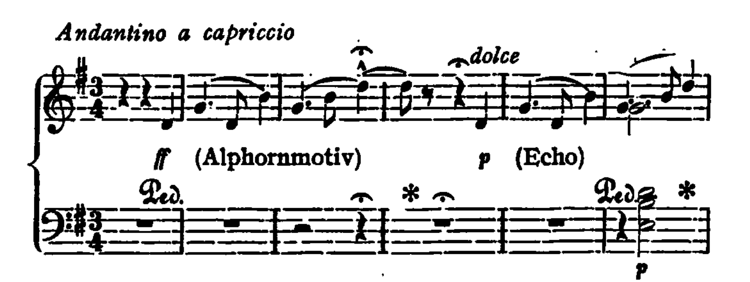
(Schluß.)

DER dritte Teil des „Album d'un voyageur" hat den Titel „Paraphrases" und enthält drei Nummern: a) Ranz des vaches (Kuhreigen, Aufzug auf die Alp), improvisato; b) Un soir dans les montagnes, Nocturne pastoral; c) Ranz des chèvres (Ziegenreigen), Allegro finale. Zuerst erschienen diese Werke unter dem Titel „Trois Airs Suisses". I. Improvisato sur le Ranz des vaches (de F. Huber); II. Nocturne sur le chant montagnard (Bergliedchen de Ernest Knop); III. Rondeau sur le Ranz des chèvres (Geißreigen de F. Huber) in Basel bei Ernest Knop. Unter demselben Titel erschienen die Werke auch bei Ricordi in Mailand.
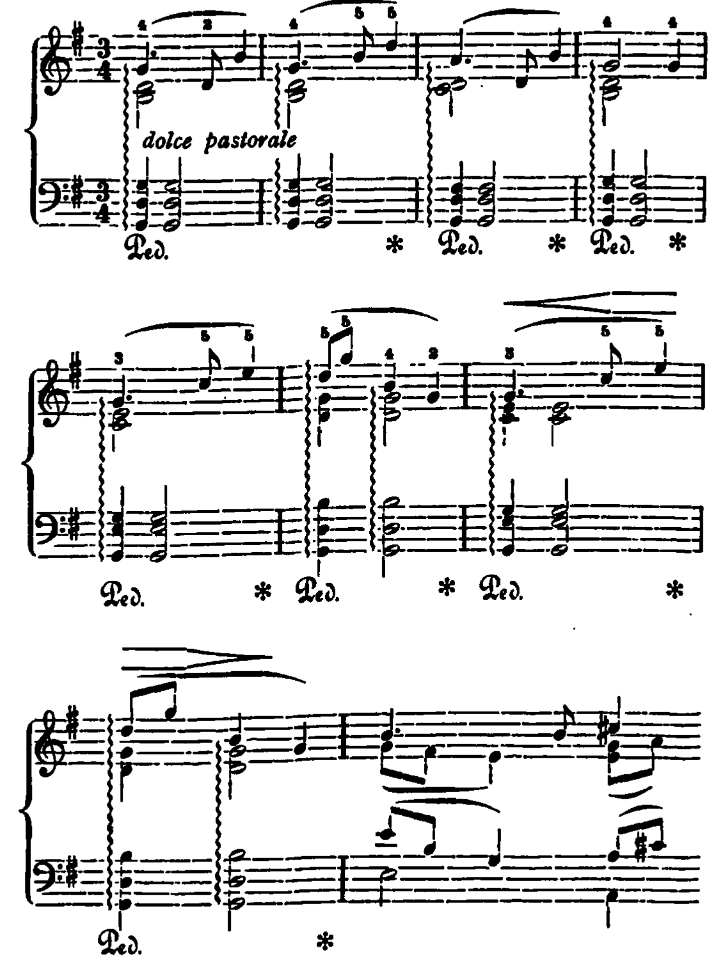
Im Jahre 1877 gab Liszt diese drei Werke, ein wenig verändert — die Veränderungen bestehen nur in kleinen Kürzungen und technischen Erleichterungen — bei C. F. Kahnt in Leipzig wieder heraus unter dem Titel „Trois morceaux Suisse". I. Ranz des vaches (Melodie de Ferd. Huber), Variations; II. Un soir dans la Montagne (Melodie de Ernest Knop), Nocturne; III. Ranz des chèvres (Melodie de Ferd. Huber), Rondeau.

Ranz des vaches besitzt in der alten Ausgabe (Haslinger), die auch nicht mehr im Musikalienhandel existiert, ein Vorwort von Sénancour, dem früher schon genannten Verfasser der Dichtung „Obermann". In diesem Vorwort sagt Sénancour ungefähr folgendes: Was wäre die Natur, wenn nicht die der Natur angehörigen Geräusche, wie das Rauschen des Sturmes, das Säuseln der Zephire, das Murmeln der Quelle, das Plätschern des Baches, das Rauschen der Tannenwipfel, das Zittern der Blätter wären! Wenn nicht die Vögel sängen, die Bienen summten! Was wäre eine Alpengegend ohne die Klänge des Alphorns, der Schalmei, des Dudelsackes, ohne Jodler, ohne Sennenlieder, ohne das Läuten der Kuh- und Ziegenglocken! Erst jene uns so tief ergreifenden Geräusche und das Echo machen uns die Natur so wert.
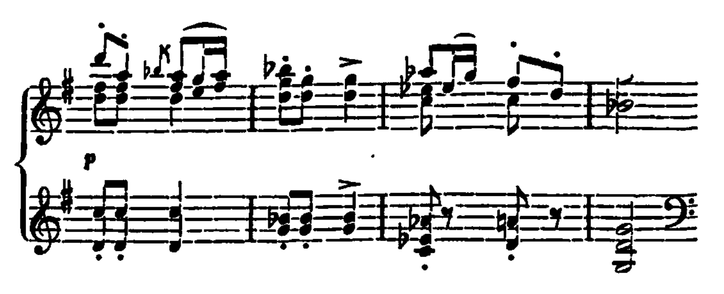
Der Kuhreigen beginnt mit einem Schalmeithema, das als Echo von den Felsen zurückertönt. Reizende Flötenfiorituren klingen von der Alm nieder zum Tal.



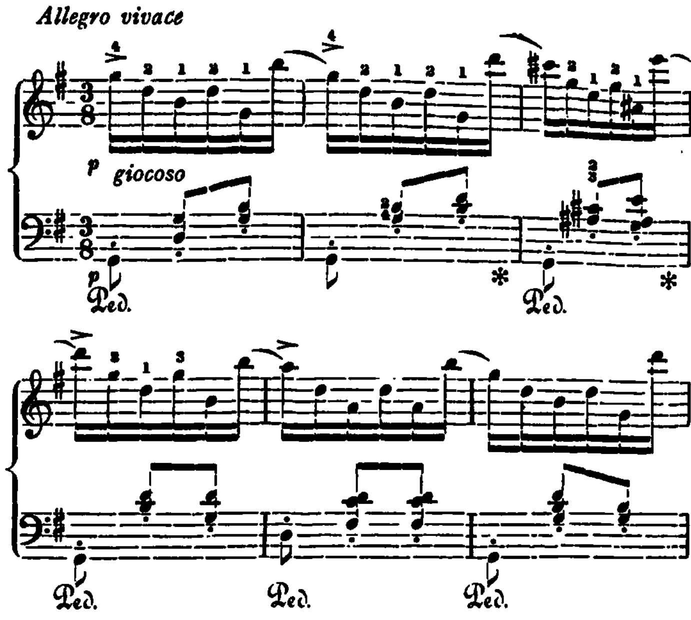
Hierauf erklingt ein langsamer Aelplertanz,



dem bald ein kecker Sennentanz folgt.

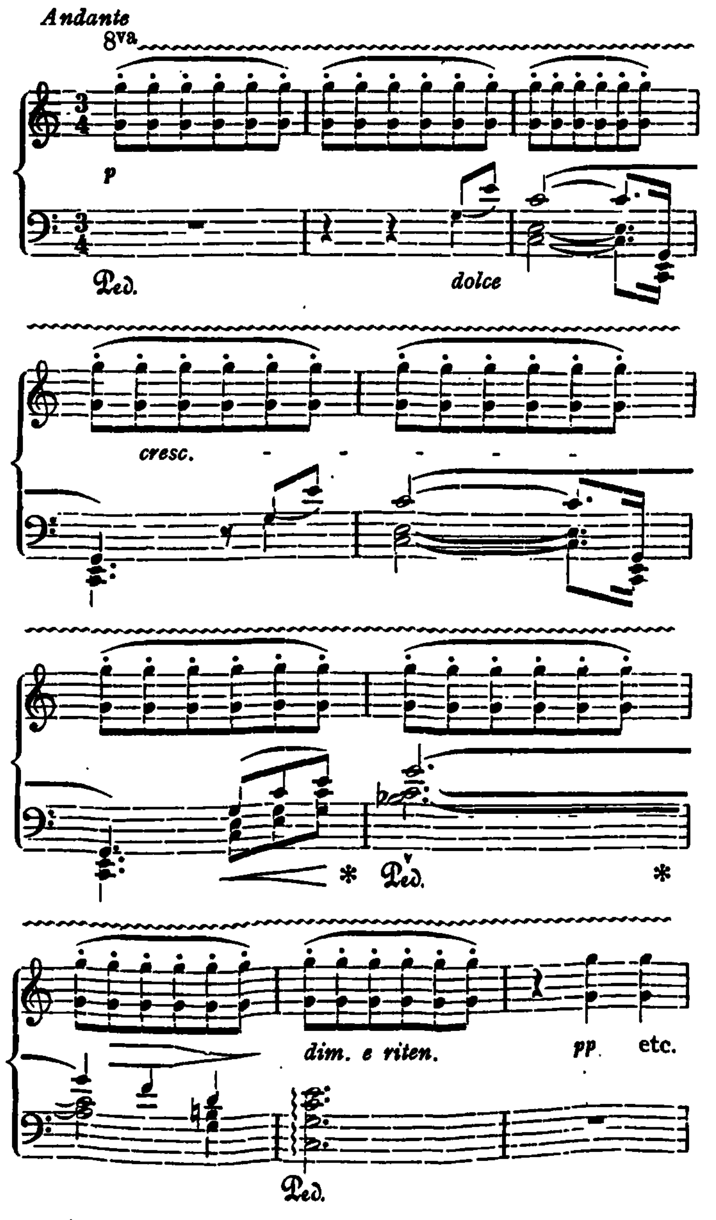


Wohlklingende Variationen über das Hauptthema folgen. Ein keckes neues Tanzthema tritt dann auf, um bald frohen Jodlern zu weichen.



Mit dem ersten Alphornthema klingt das Werk, das einheitlich nur frohe Stimmung atmet, aus.

„Un soir dans les montagnes" ist nach meinem Dafürhalten unter dem Eindruck der Beethovenschen Pastoralsymphonie, die Liszt in Genf bearbeitet hat, entstanden. Wir wollen die Stimmung des Werkes kurz skizzieren. — Ein wunderbarer Abend im Gebirge! Ruhe und Frieden allüberall! Das Alphorn ertönt, dazu singt der Sennhirt sein Lied. Aus der Ferne hört man lustige Tänze ertönen. Die Schalmei verklingt in Triolen, die den Triolen im Dankgebet nach dem Sturm (letzter Satz der Pastoralsymphonie von Beethoven) ähnlich sind, bis tiefste Stille eintritt.



Plötzlich von ferne Donnergeroll! Immer heftiger erhebt sich der Sturm, das Lied der Sennhirten tönt zerrissen in f moll, dem wilde Oktaven chromatisch folgen. — Der Sturm steigert sich immer mehr, das Gewitter verzieht sich nun langsam.

Dann aber erklingen weiche Akkorde, wie ein Dankgebet steigt es zum Himmel, der Hirt nimmt seine Schalmei wieder zur Hand.
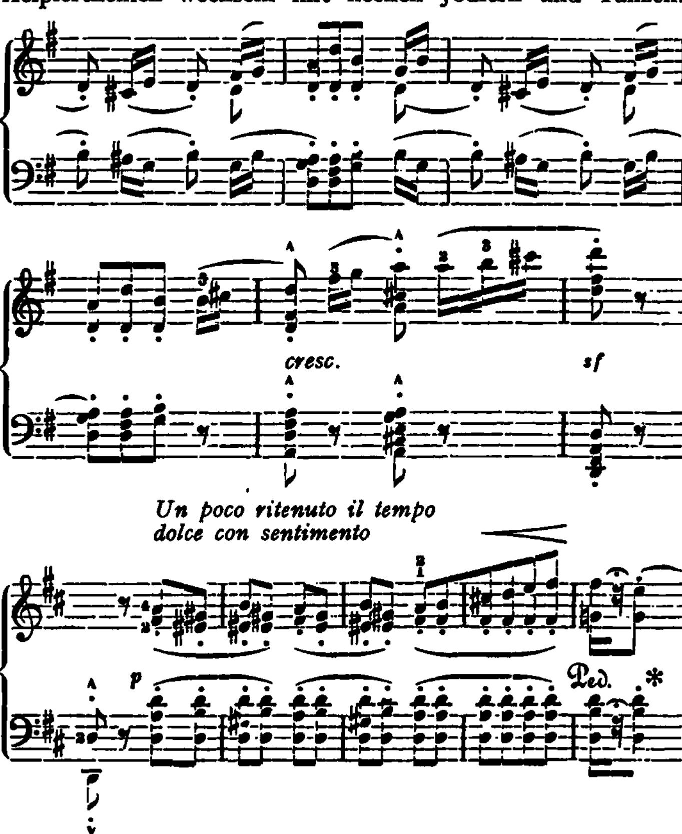
8va
tremolo
rinforz.
un poco rallentando
diminuendo
p
8va
A p dolce Schalmei
ritardando

In der alten Ausgabe brachte Liszt bei A, ehe die Schalmei einsetzt, noch chromatisch hinabgehende Baßfiguren, die uns tonmalerisch den in weiter Ferne noch grollenden Donner verrieten. Nach Wiederaufnahme der ersten Stimmung — ist der Mond zum Vorschein gekommen, die Sennen tanzen, das Alphorn, die Schalmei ertönen. Das Werk verklingt in pastoralen Tönen.
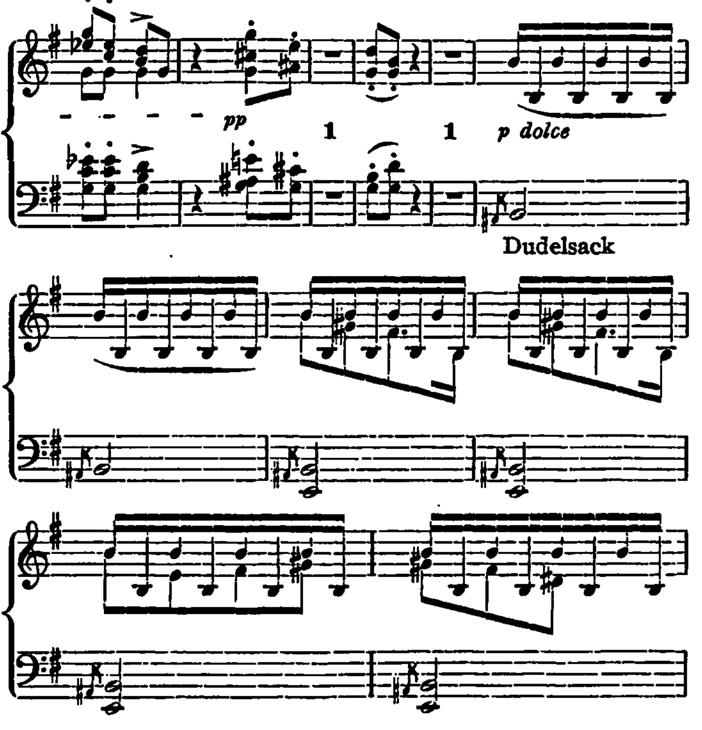
Es ist die erste Sturmesfantasie, die Liszt schrieb. Da er hier Teile des Sennenliedes und des Aelplertanzes zur Hälfte abgerissen in der Sturmesszene bringt, ist diese Kompositionsweise schon ein Vorbote mancher späteren großen Werke, worin er die früheren Themen gebrochen, fast gespalten bringt. Siehe Mephisto-Satz der Faust-Symphonie.

Man könnte den oben besprochenen Sturm auch als einen Seelensturm des einsamen Wanderers auffassen, dem die friedlichen Töne die Zerfahrenheit und Zerrissenheit seines Herzens zeigen, wodurch er den Schmerz, die Sehnsucht um so tiefer fühlt.

Ranz de chévres (Ziegenreigen) schließt diese Sammlung ab. In diesem Reigen finden wir nur frohe sonnige Töne. Aelplerthemen wechseln mit kecken Jodlern und Tänzen.



Der Dudelsack ertönt Ais, H im Basse (siehe folgendes Beispiel).



Nachdem wir nun das ganze „Album d'un voyageur" überschaut haben, kommen wir zu der Ueberzeugung, daß das Album im Musikalienhandel wieder erscheinen mußte.

I. Sind die Werke „Lyon" und „Psaume" entschieden würdig zu existieren und ist es bitter zu bedauern, daß sie nicht mehr zu kaufen sind. „Lyon" zeigt den Demokraten Liszt, „Psaume" ist der erste kirchenmusikalische Versuch Liszts.

II. Sind die ersten Ausgaben von „Au bord d'une source", „Les cloches de Genève", „Vallée d'Obermann", „Chapelle de Guillaume Tell" selbständige Werke, welche neben den späteren Ausgaben Existenzberechtigung haben.

III. Die „Fleurs mélodiques des Alpes" zeigen uns so recht den tiefen Natursinn Liszts und führen uns vor, wie er das Singen und Klingen der Alpenwelt wiedergab. So wie Liszt die Naturmusik der Zigeuner in seinen Rhapsodien zu hohen Kunstformen erhob, so hat er die naiven Weisen der Aelpler in Kunstformen gebracht, wobei er jedoch recht subjektiv seine Seele, seinen Schmerz, seine Sehnsucht mit den Klängen der friedlichen Natur verwob.

IV. Die drei Paraphrasen, die glücklicherweise im Musikalienhandel noch zu haben sind, legen Zeugnis ab, wie Liszt Naturlaute, die er in den Bergen hörte, zu reizenden fröhlichen Kabinettsbildern umschuf, wie er zum erstenmal das tonmalerische Gebiet der Sturmesfantasie betrat — ein Gebiet, auf dem er später so Kolossales schuf.

Zum Schlusse möchte ich noch vielen Dank hiermit der Verlagsanstalt „Schlesinger" (Lienau) in Berlin sagen, die so freundlich war, mir ein Exemplar des „Album d'un voyageur" zu schenken, wodurch es mir ermöglicht wurde, dieses Album mit dem ersten Band der „Années de pélerinage" zu vergleichen.

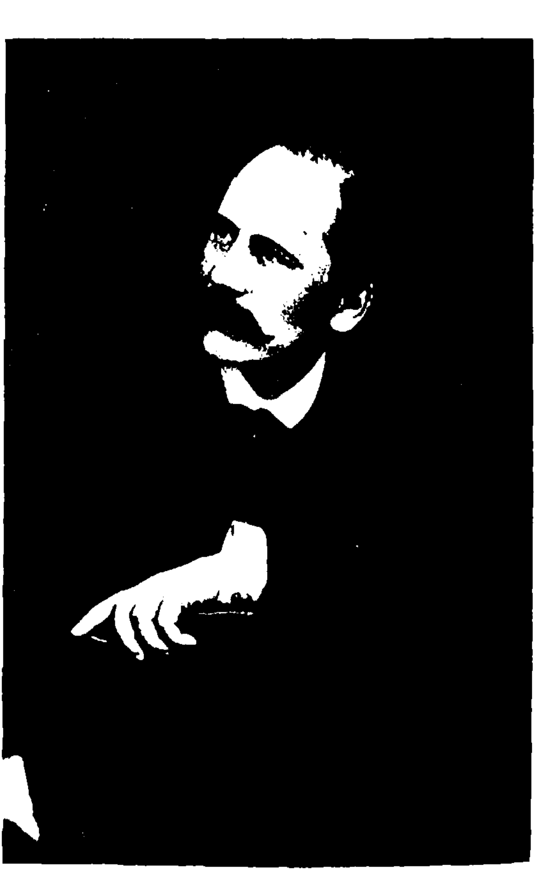
Erinnerungen an Massenet.

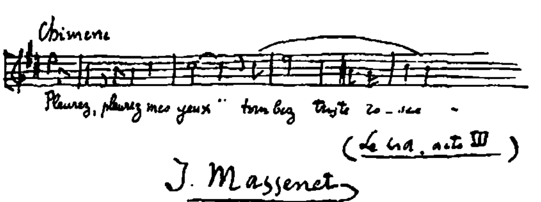
NICHTS konnte einen plötzlichen Tod des französischen Meisters ahnen lassen, Massenet war noch so schaffensfreudig und rüstig, und niemals krank in seinem Leben gewesen. Das französische Publikum war derart daran gewöhnt, sozusagen alle Jahre ein neues Werk seines Lieblingskomponisten kennen zu lernen, daß es gar nicht daran dachte, der Meister gehöre nicht mehr zur jungen Generation. An Ehren und Erfolgen reich, feierte er noch im Mai seinen 70. Geburtstag. Wohl fiel den Intimeren auf, wie sehr er auf seinen letzten Bildern abgenommen; im Januar d. J. besonders konnte man eine Photographie sehen, die auf eine plötzliche Zerstörung seiner Gesundheit schließen ließ, doch wurde das allgemein auf das Alter zurückgeführt. Und da vernimmt man plötzlich, daß er einer — Krebskrankheit erlag! Allen jenen, die einst seine Schüler waren (zu denen zu rechnen auch ich die Freude habe), wird sein so jähes Scheiden ein herber Schmerz gewesen sein, war er uns doch allen ein lieber, stets ermutigender Lehrer und Führer auf dem Pfade der Kunst, immer mit Rat und Tat zur Hand, wo sein Einfluß nützlich sein konnte. Nun ist der sanfte Greis, der Sänger der weiblichen Holdseligkeit dahingegangen, und die französische Schule ist vollauf berechtigt, in Trauer zu sein. Denn Massenet ist und bleibt eine charakteristische Gestalt der französischen Tonkunst, wenn er auch von den Modernen natürlich überholt wurde. Doch als das eintrat, hatte er das volle Maß dessen geben können, was seiner Künstlerseele zu geben beschieden war.

Jules Emile Frédéric Massenet erblickte das Licht der Welt in Montaud (Loire-Departement) am 12. Mai 1842. Sein Vater, pensionierter Stabsoffizier im Heere Napoleons I., hatte eine zahlreiche Familie zu ernähren, unser zukünftiger Musikus war das 22. Kind des Hauses! Der Vater widmete sich dem Betriebe eines Hüttenwerkes und Jules hörte viel mehr kräftigen Hammerlärm als Musik. Zehn Jahre alt kam er mit den Eltern nach Paris, wo er Aufnahme im Konservatorium fand und vorläufig Klavier (bei Marmontel) studierte; doch verließen die Seinen Paris nach kurzer Zeit wieder, um nach Savoyen zu ziehen. Da gewahrte der Knabe, wie sehr es ihn schon zur Musik zog, es befiel ihn schnell ein starkes Heimweh nach der alten Pariser Musikschule. Was man ihm aber nicht gewähren wollte, eroberte er sich selber, indem er seinen Eltern einfach durchging; er kam nach Lyon, wo ihn die Gendarmen abfingen und den Seinen wieder zur Verfügung stellten. Nun sahen die aber wohl ein, daß da ein mächtiger Trieb in die Halme schoß, dessen der Knabe nicht mehr Meister war, und so erteilten sie ihm die heißersehnte Erlaubnis, nach Paris zurückkehren zu dürfen. Der elterliche Zuschuß war mehr als bescheiden, doch schlug sich der Kunstjünger mit Stundengeben durch. Er wurde Schüler Rebers und Thomas, errang Jahr für Jahr seine ersten Preise und erhielt schließlich im Jahre 1863 den großen Rom-Preis, der ihn für etliche Jahre der All-

tagsnot entriß. In Rom arbeitete er tapfer drauf los, wenngleich er wohl einsah, daß man ihn in Paris nicht „erwartete" und er sich, ganz wie Beethoven einst, noch „tüchtig tummeln" mußte, bevor er es zu was Wirklichem brächte. Noch in Rom schrieb er seine reizenden „Ballbilder" und „Ungarische Bilder".

1867 brachte die Pariser Opéra comique seinen ersten Einakter heraus: „La Grand' tante". Massenet war in seinen späteren Jahren gar nicht stolz auf dies dramatische Erstlingswerk und wollte nicht mehr daran erinnert werden. 1872 erschien „Don César de Bazan", 1877 „Le Roi de Lahore", dies in der Großen Oper. Er konnte bereits behaupten, bekannt zu sein, vermochte aber bis jetzt sich weder eines Erfolges noch einer Popularität zu rühmen. Der junge Meister war eben seiner selbst noch nicht inne geworden. Die Riesengestalt Wagners war den „Jungen" von damals gefährlich und verlockend, Massenet stand am Scheidewege. Da stellte sich 1881 endlich ein Erfolg ein: Brüssel hob seine „Herodiade" aus der Taufe, was die Pariser Oper, angesichts der bisherigen fragwürdigen Erfolge der Werke des Meisters, zu tun sich geweigert hatte. 1884 erschien dann das Werk, das seinen europäischen Ruf begründete und zugleich der treffendste Ausdruck seines musikalischen Wesens bleibt: „Manon". Massenet, durch und durch Melodiker, hatte nun seinen Weg gefunden. In einer ununterbrochenen Schaffensfreude schrieb er: „Le Cid" (1885), „Esclarmonde" (1889), „Le Mage" (Der Zauberer, 1891), „Werther" (in Wien 1893), „Le Carillon", Ballet (1895), „Thaïs" (1894), „Le Portrait de Manon" (1894), „La Navarraise" (London 1894), „Sapho" (dem Romane von Daudet entlehnt, 1897), „Cendrillon" (Aschenbrödel, 1899), „Griselidis" (1901), „Le Jongleur de Notre-Dame" (1904), „Chérubin" (1905), „Ariane" (1906), „Bacchus" (1909), „Don Quichotte" (1910), „Thérèse" (1907), „Roma" (1912).





Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Verschiedenartig waren die von ihm gewählten Stoffe, verschiedenartig auch der Wert der Leistung. Schon heute kann man an der Hand seiner besten Werke eine Art Selection aufstellen; in diese Liste gehören seit lange „Herodiade", „Thaïs", „Manon", „Werther", „Sapho", „Le Jongleur de Notre-Dame".

Nicht unerwähnt seien zahlreiche Lieder, von denen besonders „Pensée d'Automne" und „Mignon, voici l'Avril" allen, die französisch singen, bekannt sind. Doch verbleibt „Manon" der Diamant seiner Krone; was „Carmen" für Bizet, das ist „Manon" für Massenet, d. h. die typische Schöpfung seiner Begabung.

Wir erwähnten oben die zahlreichen Auszeichnungen, die ihm zuteil geworden. 1878 wurde Massenet Professor für Komposition am Pariser Konservatorium und gleichzeitig Mitglied der Kunstakademie; er starb als Inhaber des Großkreuzes der Ehrenlegion und Besitzer der großen österreichischen Salvatormedaille. In pekuniärer Hinsicht wird er ebenfalls zufrieden gewesen sein, denn er hätte jahraus, jahrein nicht mit fünf Ministern tauschen wollen. Seine Stadtwohnung in der Rue Vaugirard, gegenüber dem Luxemburg-Museum, war ein prächtiges an Kunstwerken reiches Heim; den Sommer über verbrachte er seit Jahren in seinem schönen Schlosse Egreville, unweit Fontainebleaus, von wo er nur im Spätherbst wieder nach Paris zurückkehrte.

Von mittlerer Gestalt, bei höchster Einfachheit der Kleidung, war Massenet doch eine fesselnde Erscheinung, stets von leutseliger Laune und sehr lebhaften Geistes. Befürchtend, daß das Pariser Leben und seine gesellschaftlichen Verpflichtungen ihn zu sehr in Anspruch nehmen würden, hatte er seine Lebensweise derart eingeteilt, daß er allen und jedem gerecht werden konnte. Sommers um 5 Uhr, Winters um 6 Uhr stand er auf und setzte sich an den Schreibtisch, den er erst um 10—11 Uhr vormittags verließ. Nach dem Dejeuner begab er sich in seinem eleganten Einspänner zu seinem Verleger Heugel, wo er manchen Besuch, manchen Kunstjünger und angehende Berühmtheit empfing. er hielt dabei stets auf große Pünktlichkeit wegen der vereinbarten Stunde. Natürlich durfte man nicht störend in die ohnehin sehr belastete Tagesordnung des stets Hilfsbereiten eingreifen, und Massenet, der (wie Liszt) auch als Greis noch energisch an seiner frühen Morgenstunde festhielt, durfte schließlich von den anderen ebenso viel Pflichtgefühl und Rücksicht erwarten, wie er selbst zeigte. Nun einige Eigenheiten des Meisters. Große Männer sind selten ohne kleine Schrullen. So war die Abneigung, die er für seinen Vornamen Jules hegte, allen Eingeweihten bekannt. Schrieb einmal einer an Herrn Jules Massenet, so konnte er gewiß sein, niemals Antwort zu erhalten von dem, der sonst für sein promptes Rückschreiben bekannt war. Woher wohl diese Abneigung? Sonst hat selten ein Künstler so artig einem jeden geantwortet wie er. Als wir ihn eines Tages darüber belobten, meinte Massenet, daß dies eine einfache Höflichkeitssache wäre und er nicht begreifen könne, daß zu Berühmtheit gelangte Menschen sich autorisieren dürften, Briefe einfach in den Papierkorb zu werfen. In dieser Beziehung hatte er nichts mit Saint-Saëns gemein, der es als ein Vorrecht seiner Stellung betrachtet, auf jedes Schreiben mit Stillschweigen zu antworten. Eine weitere Eigenheit Massenets war es, kein Klavier in seiner Wohnung zu haben. Gab er Soireen, so ließ er ein Klavier kommen, das tags darauf wieder abgeholt wurde. In seinem Arbeitszimmer hatte er ein stummes Klavier, dessen er sich nur bediente, um die bequemsten Griffe seiner Klavierpartituren zu wählen. Niemals komponierte er am Klavier und wollte es auch bei seinen Schülern so sehen. Er, der einst als Sechzehnjähriger den ersten Klavierpreis davongetragen, war überhaupt nicht für Klaviermusik eingenommen. Hingegen hegte er eine ganz besondere Vorliebe für das Cello, dem er in seinen Werken (z. B. Manon, Erynnies, Sapho) schöne Soli anvertraute. Die Harfe gehörte auch zu seinen Lieblingen, doch aus einem weniger musikalischen Grunde: Massenet war ein großer Frauenverehrer, und gewöhnlich wird ja die Harfe durch weibliche Hände gespielt. Seinen „Uraufführungen" wohnte er nie bei, höchstens in Monte-Carlo, wo er als Gast des Prinzen und aus Höflichkeit nicht anders handeln konnte. Hingegen leitete er mit großer Inbrunst die Repetitionen seiner Werke. War er auch von den Künstlern, vom Orchester, von der Bühne noch so zufrieden, so konnte er sich des Gedankens nicht erwehren, daß das Gesamtresultat nie dem entsprach, was er sich selber erträumt hatte, wobei er bescheidenerweise auch seine Musik mitinbegriff. In den letzten Jahren hegte der Komponist eine Vorliebe für „Thérèse", eins seiner unbedeutendsten Werke. Er war nach und nach der Begeisterung satt geworden, die das Publikum für seine „Manon" an den Tag legte. Besonders sarkastisch konnte er werden, wenn Arien aus seinen Werken, vor allem aus „Manon", durch das „Marterzeug", den Phonographen, ertönten, sobald man ihn in der Nähe wähnte und die naive Ansicht hegte, den Meister angenehm zu berühren. — Seinem Verleger Heugel war er stets dankbar für die schöne technische Ausstattung seiner Werke, in erster Linie für den reizenden Buchschmuck seiner „Sapho" und des „Jongleur de Notre-Dame". Als er mir einst dies Werk überreichte, konnte er nicht umhin, mich ganz besonders darauf aufmerksam zu machen. Damals ging seine Güte so weit, mir, nach eindringlicher Bitte, seinen Federhalter zu überlassen, dessen er sich seit Jahren bediente und von dem er sich nur mit Mühe trennte. „Sie wollen ihn als Fetisch? Ach, Sie waren pünktlich heute, sogar fünf Minuten zu früh; fünf Sous hat er mir einst gekostet, eine Minute ist wohl einen Sous wert, hier haben Sie ihn." Ein kostbares Präsent!

Zu seinen Schülern gehören sozusagen alle, die heute in Frankreich als Musiker einen Namen haben: Charpentier, Leroux, Levadé, Hirschmann, Hillemacher, Florent, Schmitt,

Büsser, Pierné, R. Hahn, Laparra, Missa und viele andere. — Vor wenigen Tagen, am 10. August, verließ Massenet sein geliebtes Egreville, um in Paris seinen Doktor zu besuchen. Er fühlte sich unwohl, wenn auch nichts zu Sorgen Anlaß gab. Am 13., um 6 Uhr morgens, verschied er in seinem Heim, wo er so manches Werk geschrieben. Nun dachte so mancher, man würde einem feierlichen Begräbnisse beiwohnen. Die Stellung Massenets in der Ehrenlegion verleihte ihm das Recht auf ein Infanterieregiment; als Mitglied der Kunstakademie konnte er auf seine Kollegen in vollem Wichs rechnen; die bekannten Künstler und Künstlerinnen, die seine Werke gespielt und gesungen, alle Pariser Berühmtheiten würden zu sehen sein. Nichts von alledem traf ein. Der Künstler, der als Mann einfach gelebt, wollte einfach zur Erde getragen sein. Die Beerdigung fand in Egreville statt; ein weißes Pferd zog den ganz bescheidenen Leichenwagen, dem nur seine nahen Anverwandten, einige Schüler und seine Diener folgten. Und zu Fuß begab sich der Zug durch die spätsommerliche Landschaft nach dem kleinen Kirchhof von Egreville, wo nun Massenet seinen letzten Schlaf schläft. Ein Dorfschullehrer könnte nichts Einfacheres träumen. Und — ein Lehrer war ja auch der Dahingeschiedene, ein Lehrer der Energie, der Arbeitslust, der Einfachheit, der Strebsamkeit. Als solcher wird er gewiß im Herzen aller seiner Schüler unvergeßlich bleiben.

Gaston Knosp (Brüssel).

Heinrich Marschners Chöre.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

(Schluß.)

VIII. Ernste Gesänge.

Ihre Zahl (12) ist, im Vergleich zu der der heitern, als sehr gering zu bezeichnen; doch gehören sie fast samt und sonders zu Marschners edelsten Gaben.
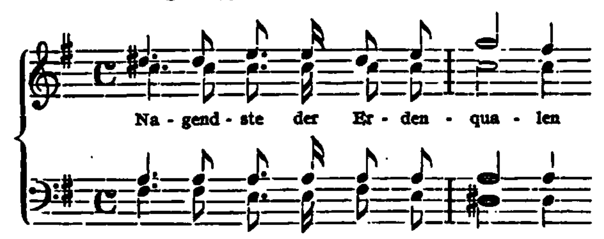
A. Für a cappella-Gesang.

131. *Noch — Doch*, op. 41, No. 6. Wohl die geschmackloseste Ueberschrift für ein gar nicht übles Gedicht, welches die Gegensätze von schöner Gegenwart und trauriger Zukunft zum Vorwurf hat. Marschner veredelt durch schöne und harmonisch-interessante Musik die Textworte und steigert den Eindruck am Schluß bis zu fast dramatischer Höhe, indem er dem dreimaligen Weherufe seine ganze Kunst verleiht.

132. *Trost*, op. 75, No. 2. Ein schöner, erhebender Trostgesang, der einem gut gebildeten Chor mannigfachste Gelegenheit gibt, seine Kunst in dynamischen Schattierungen zu zeigen.

133. *Wonne der Wehmut*, op. 75, No. 3. Nur in feierlicher Stimmung darf der Tondichter es wagen, an das Goethesche Gedicht heranzugehen. Marschner hat diese Stimmung mitgebracht und ein in seiner Kürze ganz ergreifendes Werk geschaffen, das einfach und schlicht die wenigen Worte des Dichters kündet (cf. No. 139).

134. *Der böseste Schluß*, op. 85, No. 3. Diese Klage der verratenen Liebe setzt zunächst *pp* unisono ein, dann bleibt sie vierstimmig bis zum Ende. Der herbe Aufschrei mit der übermäßigen Quinte:
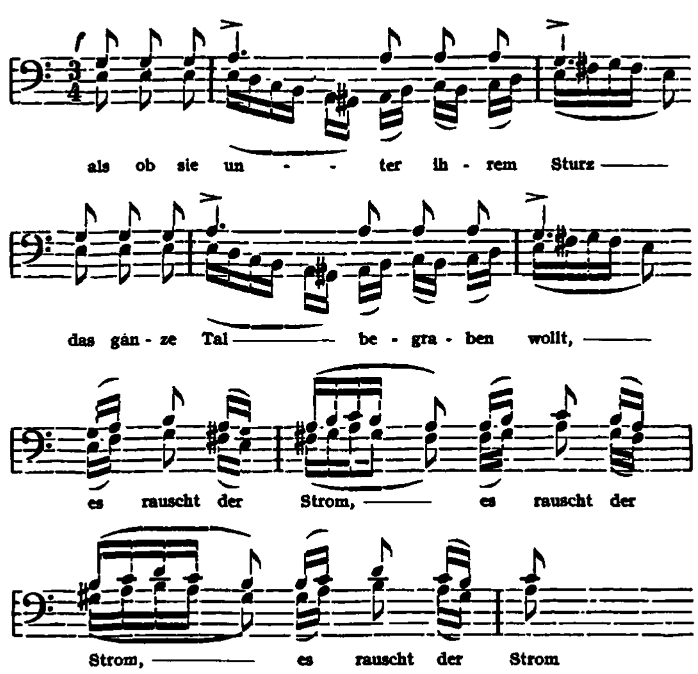


und die mehrere Takte hindurch auf einem Ton gefesselten Mittelstimmen zeichnen ein großartiges Gemälde und erinnern an die gleiche Unbeweglichkeit des Schubertschen „Wegweiser". Denn auch hier haben wir einen dumpf und ziellos schreitenden Wandrer.

135. *Abschied*, op. 104, No. 1. Ein schlichter, herzergreifender Volksgesang „Ich muß Soldate werden", bis auf wenige Takte durchaus im vierstimmigen Zusammenklang, lediglich durch Melodie- und Harmonieführung wirkend.

136. *Die Braut*, op. 104, No. 2. Hiervon gilt das gleiche, wie von dem vorigen Stück: ernster Grundton, durch einige scheinbar scherzhafte Worte unterbrochen. Man kann den Gesang als Ballade auffassen; mit Loewes „Treuröschen" hat er eine ferne Aehnlichkeit in der ganzen Anlage.

137. *Abschied*, op. 117, No. 2. Ein durchweg vierstimmig gehaltener Chorgesang, dessen Hauptwert in der ungemein schönen Harmonisierung liegt, wofür manch ein seltsames Beispiel anzuführen wäre.

138. *Sei unverzagt*, op. 175, No. 1. Im Verlauf dieses zunächst mäßig und lind erklingenden Stückes gibt sich eine bemerkenswerte Belebung zu erkennen. Der Tondichter benutzt die beiden Bässe, namentlich den zweiten, um das Rollen der Lawine und das Rauschen des Stromes zu malen:



Die erste Tenorstimme bleibt während dessen dauernd auf ein wie aus Erz gemeißeltes E beschränkt. Aehnliches finden wir in Schuberts gewaltigem „Gesang der Geister über den Wassern".

139. *Der Reiter*, op. 194, No. 2. Eine der großartigsten Marschnerschen Balladen. (Näheres a. a. O.)

B. Chöre mit Instrumentalbegleitung.

140. *Grabgesang*, op. 27, No. 10, und

141. *Grabgesang*, op. 42, No. 18 sind beides wahrhaft wundervolle Stücke, und es ist schwer zu entscheiden, welchem man den Vorzug geben soll. Der letztere:

> „Freuden und Leiden im irdischen Leben
> Wechseln so rasch wie die Stunden entschweben"

aus dem „Vampyr" hat vielfach bei den Aufführungen der Oper seine ergreifende Wirkung dargetan, und man kann sich in der Tat schwerlich einen erschütternderen Trauergesang an der Bahre einer Braut denken als diesen, mit seinem unsäglich rührend-klagenden Nachspiel. Aber auch der erste, aus dem Singspiel „Schön Ella" möge nicht gering geachtet werden! Sein Inhalt ist allgemeiner als der des anderen, und darum ist er noch häufiger verwendbar. Wenn ich nicht testamentarisch verordnet hätte, bei meinem Begräbnisse nicht zu singen, so würde ich mir diesen Gesang aussuchen. No. 140 ist für Männer-, No. 141 für gemischten Chor gesetzt.

142. *Morgen-Hymnus*, op. 60, No. 9. Ebenso wenig, wie es erforderlich ist, über diesen bekannten und vielgesungenen Chor aus „Templer und Jüdin" ein Wort zu verlieren, erscheint die ihm von mir gegebene Ueberschrift einer Entschuldigung zu bedürfen. Wenn die „Ehre Gottes in der Natur" so verkündet wird, so ist dieses das dem Schöpfer wohlgefälligste Gebet.

C. Solo mit Chor und Instrumentalbegleitung.

143. *Ballade vom Vampyr*, op. 42, No. 12. Nach meinem Empfinden die schönste aller Tondichtungen unseres Meisters. (Näheres a. a. O.)

IX. Geistliche Gesänge.
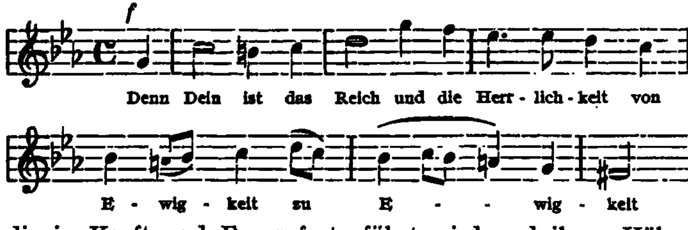
Wie wir schon in der Einleitung erwähnten, ist Marschners Tätigkeit als Tondichter geistlicher Musikwerke als eine minimale zu bezeichnen und darin Weber ähnlich; denn bei den andern Romantikern, vor allem bei Schubert, Loewe und Mendelssohn, auch bei Spohr und Schumann, bildet sie einen wesentlichen Bestandteil. Aber das Wenige, was wir von Marschner besitzen, berechtigt uns, ihm ein Kapitel unserer Besprechung zu widmen, zumal da wir eine völlige Unkenntnis der Musikfreunde in dieser Hinsicht voraussetzen zu können glauben.

Wenn das „Weltkind" Marschner sich zur Komposition eines kirchlichen Musikstückes entschloß, so muß ihn eine aufrichtige, innerliche Andacht dazu veranlaßt haben. Es ist dies anscheinend (wenn wir von den Opernstücken, wo
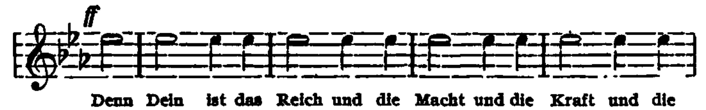
ja der Text vorlag, absehen) nur zweimal in seinem Leben geschehen. Die beiden Stücke sind aber deshalb frei von öder Mache.

A. Für a cappella-Gesang.

144. *Vater unser*, op. 75, No. 4. Und hier finden wir sofort die Bestätigung des soeben Gesagten. Welch anderer Beweggrund, als tiefes, seelisches Bedürfnis kann ihn getrieben haben, einer Reihe weltlicher (allerdings ernster) Texte plötzlich die Worte des christlichen Urgebetes hinzuzufügen? Um Dichtungen zum Ausdruck eines ernsten Seelenzustandes konnte er doch wirklich nicht verlegen sein. So wollte er denn auch einmal zeigen, wie er die Weise verstehe, in welcher sich Millionen von Menschen zu Gott bekennen; und so empfingen wir ein schönes, edles Werk, und ein um so bedeutsameres, als es das einzige (in der Reihe unserer großen Tondichter) ist, welches uns die Worte des Gebetes in breitester Ausführlichkeit gibt. Der erste Teil atmet nur Andacht und Würde; er läßt das „Geheiligt werde Dein Name" und „Dein Wille geschehe" in kraftvoller Stärke, das „Zu uns komme Dein Reich" und „Führe uns nicht in Versuchung" in geheimnisvoller Mystik und demütiger Inbrunst ertönen. Im begeisterten Aufschwung schließt der erste Teil: „Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen." Der zweite Teil ist eine lehrhafte Erweiterung der letzten Worte durch eine vorzüglich gearbeitete Fuge:
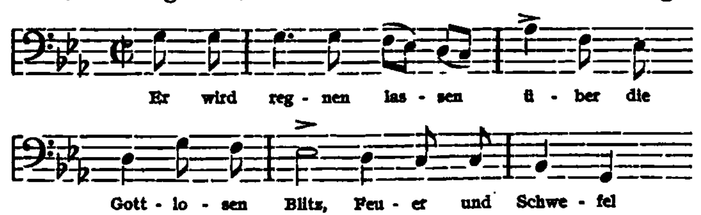


die in Kraft und Feuer fortgeführt wird und ihren Höhepunkt in einem *ff*-Unisono des Chors:



erreicht. — In jeder Hinsicht verdient Marschners „Vater unser" der schönen Umdichtung von Peter Cornelius an die Seite gestellt zu werden.

145. *Der elfte Psalm*, op. 110. Dieses größte Männerchorwerk unseres Meisters, welches wie die drei Loeweschen Männerchorpsalmen gänzlich verschollen ist, besteht aus mehreren Teilen, einem zunächst innigen, bald aber kräftig sich aufschwingenden Andante maestoso, einem schönen, rein melodischen Mittelsatz („Der Herr ist in seinem heiligen Tempel"), einem darauf folgenden prophetisch eifernden Teile, und der großen, vom zweiten Baß intonierten Schlußfuge:



Wenn nur ein Teil der 25 Liedertafeln [1], denen das Werk gewidmet ist, es wieder in ihr Repertoire aufnimmt, so ist damit schon etwas geschehen!

B. Chöre mit Instrumentalbegleitung.

146. *Trauungsgesang*, op. 80, No. 17. Aus „Hans Heiling". Bekanntes schönes Stück, ganz leicht ausführbar (für gemischten Chor); für praktische Zwecke eignet sich Harmonium oder Orgelbegleitung am besten. Die beiden Solostimmen am Schluß fallen dabei natürlich fort.

147. *Ave Maria*, op. 130, No. 5. Aus „Kaiser Adolf von Nassau". Prachtvoller und dankbarer Gesang für (dreistimmigen) Frauenchor.

148. *Gebet*, op. 130, No. 14. Aus demselben Werke, für Männerchor mit Orchester.

Es ist mit ziemlicher Sicherheit zu erwarten, daß die rührige Firma *F. W. Gadow & Sohn* (Hildburghausen) in kurzer Zeit der jetzt erscheinenden erstmaligen Sammlung der Loeweschen Chöre auch eine solche der Marschnerschen folgen läßt.

[1] Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Göttingen, Halle, Hannover, Harburg, Herford, Hildesheim, Lüneburg, Minden, Nienburg, Oldenburg, Oldendorf, Osnabrück, Paderborn, Pyrmont, Rinteln, Salzuflen, Springe, Stade, Stulchenau, Vlotho.

Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam.[1]

Von LUDWIG FEUERLEIN (Stuttgart).

Es ist merkwürdig, wie viele Leute über das sogen. Stauprinzip urteilen, ohne eine Berechtigung dazu zu haben. Wie oft höre ich, der und jener habe über die Lehre gesprochen „und sich mit ihr nicht einverstanden erklärt". Ich wundere mich dann immer über die — Naivität, mit der über eine Sache abgeurteilt wird, die in ihrem Wesen nur von dem begriffen werden kann, der sich ihr lange Zeit gewidmet hat, und an sich selbst die allmählichen Umänderungen der Stimme und deren Klänge beobachtet und mit der Zeit erst die tiefen Wirkungen einer Gymnastik erkannt hat, die klangphysiologische Veränderungen im Innern unserer Resonanzorgane bewirkt.

Eben deshalb ist es nicht mein Zweck, mit diesen Zeilen eine erschöpfende Erklärung des Arminschen Stauprinzips zu geben, oder mich auf irgendeine Polemik einzulassen. Ich möchte nur in kurzem schildern, wie ich zu diesem Prinzip kam und welche Beobachtungen ich an mir und meinen Schülern im Verlauf von sechs Jahren gemacht habe.

Ich machte meine Gesangsstudien bei dem bekannten Kammersänger Hr., einem Schüler Stockhausens und der neuitalienischen Schule, einem Manne, den ich heute noch als „Gesanglehrer" hochschätze. Mein, wie man mir sagte, sympathisches Organ kam durch engen Ansatz nur zum kleinsten Teil zur Geltung. Ein „Knödel" gab der Stimme falsche Kraft, d. h. die Halsmuskeln hatten unverhältnismäßig viel zu arbeiten, und wenn diese von Natur nicht so außerordentlich kräftig gewesen wären, hätte meine Stimme schon früher versagt. Die Atmungstätigkeit blieb trotz aller Mühe meines Meisters so miserabel, daß er zu dem verzweifelten Mittel griff, das Zwerchfell und die Bauchmuskeln durch einen engen Gürtel zu stützen. Nur mit diesem ausgerüstet war es mir möglich, die Höhe einigermaßen zu halten, und wenn ich ihn anzulegen vergaß, was mir einige Male passierte, hatte ich das nicht gerade angenehme Gefühl, als ob ich stranguliert würde. Ich sang Solfeggen von Concone bis zum Ekel abwechslungsweise mit Tonleitern, Drei- und Vierklängen auf allen Vokalen. Ich fragte mich damals schon, was damit bezweckt werden sollte, da ich musikalisch war und zwölf Jahre Violine gespielt hatte. Das Renommee meines Lehrers und mein großes Zutrauen zu ihm ließ mich aber an der Richtigkeit seiner Stimmbehandlung nicht zweifeln. Mein Umfang ging knapp bis es', so daß ich vor allen höheren Partien Angst hatte. An der Bühne nun half ich mir eben wie es ging und nahm die Höhe offen, forciert, ich möchte sagen geschrien. Die von Natur vorhandene Tiefe verlor sich, und ich erlebte allmählich, wie der „sympathische" Klang meiner Stimme flöten ging. Wenn ich's nicht gemerkt hätte, so hätte ich's aus den Kritiken ersehen können, wie es stand. Kurz, ich sah, daß ich glücklich am Ende einer Sackgasse angelangt war.

Da fiel mir das Buch Müller-Brunows in die Hände und ich atmete auf. Also es gibt doch noch etwas anderes, als nur „Musizieren", was die Stimme bildet? Es gibt doch andere Mittel, unsere Resonanzen zum Schwingen zu bringen, als planloses Singen von Buchstaben? Es war eine — allerdings nur teilweise — Erlösung von Fesseln, die ich stets als schwere Hemmungen empfunden hatte. Die Tonschwingungen pflanzten sich nun durch die leicht geblasenen Tonübungen auf günstigen Silben nach den Kopfresonanzen fort, anstatt sich, wie bisher, am Gaumensegel zu fangen. Ich fühlte ein bisher unbekanntes Schwingen im Kopf und der Ton bekam einen Halt. Ich war glücklich und suchte auch andern diesen Weg zu zeigen, indem ich ihn in öffentlichen Vorträgen begeistert anpries. Ich war damals, soviel ich weiß, der Erste in Württemberg, der öffentlich für Müller-Brunow eintrat. Und die Aufnahme beim Publikum? Es war dieselbe Sache, wie jetzt mit dem Stauprinzip. Der unbefangene Laie verstand die Einfachheit der Lehre, die Zunft machte sie lächerlich. Der „primäre Ton" wurde verspottet, bis man einsah, daß man damit nichts ausrichtete. Das glänzend geschriebene Werk Müller-Brunows kam in die Hände des Publikums, und nun führte sich die Lehre da und dort — allerdings meist gründlich mißverstanden — ein.

Meine Stimme machte nun Fortschritte, soweit die Kopfresonanzen mit den vorhandenen Mitteln schwingbar gemacht werden konnten. Mit der Zeit aber fühlte ich, daß bei der Lehre Müller-Brunows stillschweigend Vorbedingungen

[1] Wir veröffentlichen die nachfolgenden Ausführungen des Stuttgarter Sängers zunächst von dem Gesichtspunkte aus, einem ernsten Vertreter der viel angefeindeten Gesangsmethode Gelegenheit zur Aussprache vor einem größeren Leserkreise zu geben. Red.

vorausgesetzt wurden, die bei ihm selbst wohl vorhanden, bei mir jedoch fehlten. Ich fühlte es daran, daß mich seine Pianoübungen, selbst auf dem als bequem bezeichneten Mittelton a, in der Kehle anstrengten. Sie ermüdete leicht, und ich konnte die Uebungen nur mit dem alten Schnüren der Kehle machen. Ich hatte das Gefühl, als ob die Tonschwingungen nach der Brust zu eine physische Hemmung fänden, so daß die Brustresonanzen nicht, wie Müller-Brunow sagt, von selbst zu schwingen beginnen konnten. Es war ein doppeltes Hindernis da: Schnüren und Engen der Kehle, also ein Hindernis, das mit unrichtiger Luftfunktion zusammenhing und außerdem ein Mangel an Brustschwingungen. Trotz eifrigsten Übens blieb es so, und ich stand wieder vor einer Wand.

Das Schicksal war mir wieder günstig. Es wurde mir von meiner Musikalienhandlung Armins leider nun nach der zweiten Auflage vergriffenes Werk „Die Lehrsätze der automatischen Stimmbildung auf Grundlage des Stauprinzips“ zugesandt und dort fand ich zum erstenmal ausgesprochen, daß die Kehle eine richtige Stütze durch richtigen Luftdruck erhalten müsse, um nicht zu ermüden, und daß diese Stütze bei jedem gesunden Menschen gefunden werden könne, daß als Folge dieses richtigen Drucks das mühelose Fließen des Tons und das Klingen der Kopfresonanzen von selbst eintrete, daß also das, was ich bisher unter „Vornesingen“, „im Kopfansetzen“ und wie diese Schlagworte alle heißen, alles als Folgeerscheinung eintrete und nicht die ersten Ursachen eines schönen Tones seien. Ich studierte das Werk und sah, daß Armin genau denselben Weg wie ich gegangen war, und zwar auch über Müller-Brunow. Theoretisch konnte ich der Lehre nicht beikommen, also machte ich Schluß und fuhr nach Berlin. Schon in der ersten Stunde fühlte ich die Wahrheit von Armins „Lehrsätzen“, aber ich sah zugleich, daß mir eine Zeit des Kampfs mit meinem Organ und mit den Menschen bevorstand, aber ich hatte nichts zu verlieren und begann, und siehe da, ich hatte es nicht zu bereuen. Schon der Gedanke, daß damals ein *Wüllner* schon sechs Jahre hindurch wie heute noch täglich mit diesen Uebungen seine von Natur wahrlich spröde Stimme übte, und zwar mit Erfolg, gab mir Mut, und von Jahr zu Jahr durfte ich auch aus den Besprechungen der Presse über mein Auftreten in Konzerten mit Befriedigung entnehmen, daß die Fortschritte bemerkt wurden. Immer mehr nimmt heute noch mein Organ an Umfang, Kraft und Wohllaut zu und ganz von selbst hat sich mit der Sing- auch die Sprechstimme von Fehlern befreit,[1] kurz, ich weiß jetzt, was unter „Entwickelung einer Stimme“ zu verstehen ist, nämlich nicht Musizieren mit der vom Schüler mitgebrachten Stimme, sondern gänzliche Umänderung der Funktionen unserer Kehle und unserer Brust. Müller-Brunow sagt: „Es gibt viele, unendlich viele gute Stimmen, sie werden aber nicht geweckt, sondern im Unterricht häufig im Keim erstickt, indem die Organe einer elenden Musikmacherei unterzogen werden, statt dieselben zu bilden und für Gegenwart und Zukunft zu präparieren.“ Mit andern Worten: Der Gesanglehrer behandelt die Stimme als fertiges Instrument, anstatt daß der Stimmbildner das Organ zuerst zum Singen tauglich macht. So war es bei mir und so ist's bei Tausenden.

Was ist nun „Stauprinzip“? Ich will in kurzer, möglichst verständlicher Form meinen Lesern einen Begriff des von uns mit „Stauen“ bezeichneten Vorgangs geben. Wenn wir irgendeinen Laut, z. B. einen Reflexlaut des Schmerzes, z. B. „Au“! ausstoßen, was geschieht dabei? Die Stimmbänder schließen sich, sperren also die Luft in der Luftröhre ab und nun bringt die eingeschlossene Luft die Bänder zum starken, explosionsartigen, kurzen Tönen; hiezu ist es aber nötig, daß die eingeschlossene Luft vor dem Laut komprimiert oder, wie wir sagen, „gestaut“ wird. Es ist ein ähnlicher Vorgang, wie wir ihn bei der Knallbüchse haben, die ja jeder kennt. In einer Röhre steckt vorne ein Kork, der mittels eines am andern Ende eingeführten, luftdicht schließenden Stempels durch Kompression der Zwischenluft herausgeschleudert wird. Wir wollen uns den Vorgang in der Kehle noch einfacher vergegenwärtigen, auf eine Weise, wie ich ihn in einem Werkchen über das „Bauchreden“ beschrieben fand. Man nehme einen Ansatz zum Husten, huste aber nicht, sondern verharre in dieser Lage, ehe der Laut entsteht. Man fühlt dann deutlich einen Druck unterhalb des Kehlkopfs und zwar nach abwärts. Dieses Druckgefühl nun ist die Folge einer Kompression der Luft, welche im Augenblick der Explosion beim Husten nachläßt. Aeußerlich sehen wir dabei, daß sich die Kehle dehnt. In diesem primitiven Vorgang haben wir das, was wir unter „Stauen“ der Luft verstehen.

Von der richtigen Arbeit dieses während jeden guten Tons mehr oder minder stark wirkenden Drucks hängt nun beim gesunden Kehlkopf die Qualität des Tones ab. Beweis: die Muskeln des Kehlkopfs können in ihrer Tätigkeit direkt durch unsern Willen in keiner Weise beeinflußt werden. Sie werden also von selbst richtig arbeiten, vorausgesetzt, daß sie nicht durch — ihre Bewegung hemmende — Verhältnisse daran gehindert werden. Was diese feinen, zarten Muskeln nun in erster Linie irritieren kann, ist ein falsch gelenkter Druck. Diesen Druck zu regulieren, die Tätigkeit unserer Atem- und Resonanzorgane auszubilden, ist der Zweck unserer Stauübungen.

Es ist natürlich ein weiter Weg von dem vorher zur Veranschaulichung gezeigten Experiment zu den bis ins Kleinste durchdachten Uebungen Armins, über die Ludwig Wüllner schreibt: „Seine ‚Stauübungen‘, die sich je nach Bedürfnis vom leisesten, fast unhörbaren Geräusch bis zum lautesten pneumatischen Akzent erstrecken (sie sind also trotz scheinbarer Einseitigkeit ungeheuer variabel), befreien nach und nach die Kehle von jedem Druck und erzeugen den echten ungehinderten Brustklang. Es sind in erster Linie Brustübungen, Lungenübungen. Es sind gesunde Muskelübungen, wirkliche Organstudien.“ Durch das Suchen nach dem echten Klang und dem richtigen Druck werden Partien in unserem Innern geweckt, die bisher nicht mitschwangen. Daran, daß nicht alle unsere klangfähigen Partien mitschwingen, sind Kulturverhältnisse schuld, wie falsches Sprechen und Singen, Dialekt, Mangel an genügend kräftiger Anwendung unserer Organe, kurz Umstände, die unsere Resonanzteile gleichsam verkümmern lassen. Wenn wir einen Tierlaut hören, wie das Bellen des Hundes, das Muhen der Kuh, das Brüllen des Löwen, bekommen wir einen Begriff, wie ein natürlicher Vollaut schwingt; es sind allerdings Naturlaute, die mit Kunst nichts zu tun haben, aber Resonanzstudien können wir an ihnen genug machen. Auch äußerlich können wir beobachten, wie diese Vollaute unter Druck hervorgebracht werden, wie der ganze zugehörige Organismus arbeitet, und nicht nur der kleine Teil der oberen Kehle. Die Uebungen wecken nun diese „morschen“ Teile und wirken sozusagen als Vibrationsmassage; dadurch werden Zustände hervorgerufen, in denen der Schüler heiser, belegt singt und spricht, wo sich Entschleimungen einstellen, die auch gesundheitlich sehr nützen; wir nennen sie „Krisen“ der Stimme. Ueber sie schreibt Wüllner sehr bezeichnend: „Wie der Reiter, der Radler, der Turner oft von ‚Turnweh‘ heimgesucht wird, so der Schüler Armins von sogen. größeren und kleineren ‚Krisen‘. Ist doch seine Methode der Stimmschulung nichts anderes als Training in jeder Hinsicht. Und wie das Turnweh gesund ist, so ist die Stimmkrise gesund. Wie die Arm- und Beinmuskeln des Turners, Reiters usw. durch Krisen erstarken, ebenso die Brust- und Halsmuskeln des nach Armins Methode lernenden Schülers. Sind die Krisen vorüber, so hat sich auch die Stimme des Schülers vertieft, erweitert, verschönert.“ Dieses Urteil eines Mannes, der der Welt bewiesen hat, wie man sein Organ, und wenn es noch so spröde ist, schulen kann, es tauglich zu machen, daß es auch der leisesten Gefühlsregung Ausdruck verleiht, wiegt wohl schwer gegen die oft verständnislosen ja oft direkt unwahren Behauptungen von gegnerischer Seite.

Wenn nun Müller-Brunows Uebungen bei mir nicht den gewünschten Erfolg hatten, so lag es daran, daß ich nicht den natürlichen richtigen Druck mitbrachte, und total versteckte Brustresonanzen, verbunden mit einer engen Kehle, besaß. Diese Mängel zu heben gelang erst dem Stauprinzip und nun erst sind Müller-Brunows Uebungen für mich verständlich und meinem Organ nützlich.

Daß die Arminschen Uebungen gesund sind habe ich an mir erfahren; ich arbeite von morgens bis abends mit meinen Schülern und befinde mich gesünder als je. Daß sie aber auch direkt heilend wirken können hat Armin vor mir längst bewiesen. Ich selbst habe geradezu erstaunliche Resultate an Stimmpatienten gehabt, unter denen sich außer Sängern und Schauspielern Aerzte, Geistliche, Hochschulprofessoren, Juristen, Abgeordnete, Lehrer u. a. m. befanden und heute auch befinden. Einen beinahe hoffnungslosen Fall von Stimmbandklaffung konnte ich mit ausgezeichnetem Resultat behandeln. Ein Jurist, der nach den ersten Sätzen bei den Verhandlungen heiser wurde, ein Geistlicher, der nervös wurde, weil er sich beim Predigen vor der allmählich sicher auftretenden Heiserkeit ängstigte, ein Sänger, der nach der ersten Hälfte seiner ersten Bühnensaison den Beruf aufgeben wollte, weil seine Kehle übermüdet war und viele andere kann ich als Beweis anführen gegen die Behauptungen, daß unsere Uebungen schädlich seien; im Gegenteil bricht sich allmählich bei den Aerzten die Ueberzeugung Bahn, daß wir in den Stauübungen ein Mittel haben, durch Gymnastik Leiden beizukommen, deren der Spezialist schwer Herr wird.

Wenn nun auch ohne Stauprinzip gute Resultate erzielt werden können, so liegt es daran, daß beim gut veranlagten

[1] Die Stimme erreicht heute die Höhe fis mühelos und hat auch nach der Tiefe zu zugenommen. Der Kehldruck ist beseitigt.

Schüler die Resonanz- und Druckverhältnisse so günstig liegen, daß die Stimme auch durch musikalisches Exerzieren den richtigen Weg findet. Was wir ja wollen, ist, bei uns und unsern Schülern das zu wecken und zu üben, was beim gut veranlagten Naturalisten von Natur vorhanden ist. Wenn wir einen Caruso oder einen Batistini und wie sie alle heißen, hören, wozu wir ja durch das Grammophon Gelegenheit haben, können wir nur staunen, wie diese herrlichen Stimmen im höchsten Maße dem Willen gehorchen, wie all die Funktionen, die wir mühsam durch unsere Uebungen erziehen, bei diesen Gottbegnadeten von selbst tätig sind. Sie sind unsere Vorbilder und wir freuen uns, daß ein Naturprinzip gefunden ist, nach dem es uns möglich ist, die Gesetze zu erkennen, unter denen diese Sänger ihre herrlichen Stimmen bewußt oder unbewußt erklingen lassen.

Die Arbeit nach diesem Prinzip besteht darin, unser Organ umzubilden, damit wir imstande sind, wenigstens einen Teil von dem zu erringen, was jene Großen mit ihrer genialen Naturanlage erreicht haben.

Franz Schreker: „Der ferne Klang".

(Uraufführung im Frankfurter Opernhaus, 18. August 1912.)

Es war schwer für das Musikdrama, nach Wagners gewaltiger, befreiender Schöpferkraft neue Schaffende heranzurufen, die das von ihm Erreichte verwerteten, ohne ihm zu verfallen, ohne von dieser Sonne versengt zu werden. Die Leidenschaft des Verismus loderte selbstverzehrend auf; das Märchendrama schritt träumerisch, Kinderlieder singend und Blumen streuend über die Bühne; die neufranzösische Romantik glutete und dämmerte ihm nach; ein Richard Strauß grifff kühn, doch klar gestaltend, nicht allen gleich erkennbar und doch auf dem Boden der Tonalität stehend, in die Welt der Töne ein und machte sie der scharfen Charakteristik und der reicheren Psychologie dienstbar.

Viel von diesen Errungenschaften faßt Franz Schreker zusammen und formt sie mit dem eigenartigen Können und Empfinden eines subjektiven Musikgeistes und objektiven Dramatikers zu dem Idealbild seines „Fernen Klangs". In „Tod und Verklärung" schildert Strauß das Ringen eines sterbenden Künstlers um Ideal und Leben. Was er sucht, kann er nicht halten. Erst der Tod gibt ihm die Verklärung dessen, was er gewollt. Diese Grundidee stellt Schreker in den Mittelpunkt seines halb veristischen, halb märchenhaften, halb naturalistischen, halb romantischen Musikdramas, das trotz dieses bunten Charakters ganz einheitlich berührt, weil es aus einem kunstliebenden, verzeihenden, lebenstrunkenen und doch resignierenden Geist geboren ist. Ein junger Künstler, Fritz, sucht jenen „fernen Klang" zu halten, der für ihn die höchste, reinste Idee seiner Kunst und des Lebens ist. Ihm zu lieb verläßt er sogar die Geliebte, die er erst auf der Höhe heimführen will. Doch Grete, die vom eigenen, versumpften Vater an den Wirt verspielt ist, flieht das niederdrückende Elternhaus, will sich im Waldsee ertränken und fällt in die Hände einer Kupplerin. In einem Freudentempel bei Venedig findet Fritz sie wieder als gefeierte Demimondaine, als die „schöne Greta". Entsetzt, ernüchtert stößt er sie von sich. Sie sinkt immer tiefer. Nach Jahren hört sie, ergriffen, eine Aufführung seines Werkes, in dem er die Not und das Elend zwingend besungen, doch den Klang des Glücks nicht gefunden hat. Sie eilt zu ihm — er hört den lockenden, weltfernen Klang der Erfüllung —, sieht die Tragik seines Lebens, seines Schaffens ein — und stirbt in ihren Armen ...

Die musikalische Einkleidung dieses Dramas hat ihre eigenen Reize, die sich zum Teil erst nach mehrmaligem hören — wir hatten hier zwei Hauptproben — und nach dem Studium des Materials — „Universal"-Edition in Wien — erschließen. Sie besticht nicht gerade durch melodiöse Erfindung. Die Erfindungskraft Schrekers liegt vielmehr durchaus auf dem Gebiet des Charakteristischen, der harmonischen Kombinationen, impressionistischer Stimmungsmalerei und instrumentaltechnischer Phantasie. Dabei sind die Gesangsstimmen durchaus nicht stiefmütterlich bedacht; sie kommen vielmehr voll ausgenutzt und deutlich zur Geltung. Auch das gesprochene Wort findet verschiedentlich Anwendung inmitten des musikalischen Zusammenhangs, ohne zu stören. Als besonders eindringliche Momente des packenden Dramas dürfen gelten: der lebhafte Auftritt der Wirtshausgäste, die stimmungsreiche Waldszene, das üppige Klangbild des zweiten Aufzugs mit seinem feurigen Rhythmus und dem flimmernden Zusammenfluten von fernen Stimmen, Mandolinen, einer Zigeunerkapelle, verschiedenen vokalen Ensembles und dem farbenreichen Orchester, ferner der mystische Klang von Celesta, Harfe und Klavier hinter der Szene und die ergreifenden Schlußtakte.

Die Aufführung des diffizilen Werkes war in vielen Proben glänzend vorbereitet. Dr. *Rottenberg* leitete den musikalischen Teil sehr sicher und lebendig. Das Orchester leistete Erstaunliches. Auf der Szene bewährten sich die neuen Dekorationen, die nach Skizzen Professor *Rollers* von *Walther* gemalt waren. Dem Liebespaar liehen Herr *Gentner* und Frl. *Sellin* die Intelligenz und Wärme ihrer Auffassung, den Klangreiz ihrer wohlgeschulten Stimmen. In Nebenpartien sind die Damen *Wellig* und *Fortner-Halbarth*, sowie die Herren *Gareis*, *Brinkmann*, *Stock*, *Breitenfeld*, *Wirl* und *Schneider* mit aller Anerkennung zu nennen. Die Ensembles gingen ausgezeichnet. Die Regie des Herrn Krähmer bewährte sich, vor allem in dem glanzvollen zweiten Akt, dem äußeren Höhepunkt des Werkes. Nach dem mittleren Aufzug und nach Schluß wurde der anwesende Wiener Dichterkomponist mit den Mitwirkenden mehrmals lebhaft hervorgerufen. Zuletzt nahmen die Ovationen geradezu stürmischen Verlauf. So hat denn wiederum die Frankfurter Oper, nach Waltershausens „Oberst Chabert" und Knorrs „Dunja" die Ehre einer erfolgreichen Erstaufführung unter dem Regime des Herrn Intendanten *Claar* davongetragen, ein gutes Omen für ihre Zukunft unter dem neuen Intendanten, Herrn *Volkner*, der im Herbst sein Amt an unserer Bühne antritt. **Theo Schäfer.**

Karlsruher Musikbrief.

Wie im vorletzten, so hat auch im letzten Spieljahr „Der Rosenkavalier" von allen Opern die meisten Aufführungen an unserem Hoftheater zu verzeichnen. Einem Publikum, das wie das unsrige sich so lebhaft für *Richard Strauß* interessiert, sollte „Salome" und „Elektra" nicht länger mehr vorenthalten werden und „Feuersnot" würde jetzt sicher mehr Beachtung als früher finden. (Unter allen Hofbühnen steht Karlsruhe als die einzige da, die noch immer „Bedenken" tragen muß! Bedenken wegen einer Elektra. Ein Ruhmesblatt ist diese Haltung in der Karlsruher Theatergeschichte wahrlich nicht! Red.) Auch Pfitzners „Armer Heinrich" wäre es wert, daß man sich wieder mit ihm beschäftigt. d'Alberts „Verschenkte Frau" hat nicht so durchgeschlagen, daß das manche wirkungsvolle Einzelheit aufweisende Werk sich dauernd einbürgern wird. Ehrliche Begeisterung hat dagegen der „Oberst Chabert" von *Waltershausen* erweckt. Ist die Musik auch manchmal noch etwas jugendlich gewalttätig, so steckt in ihr doch so viel dramatische Kraft, so viel ursprüngliches Talent, daß sie im Verein mit der spannenden Handlung und dem knappen, stets das Wesentliche treffenden Dialog packt und fesselt. Jedenfalls war der „Oberst Chabert" das Ereignis unserer Opernsaison, zumal *Reichweins* liebevolle Ausdeutung der Partitur und die vorzügliche Besetzung der Rollen: Chabert (Büttner), Fereaud (Sievert), Derville (Mechler), Godeschal (v. Schwindt), Gräfin (Lauer-Kottlar) zu dem starken Eindruck mit beitrugen. Der konservative Zug, der seit einigen Jahren durch das hiesige Musikleben geht und der sich nur zu gern an dem altbewährten Guten genügen läßt, trat in den Konzertaufführungen zutage. Immerhin hatten wir auch da ein Ereignis. Das Hoforchester brachte unter Reichwein die „Domestica" heraus. Spät kam sie, aber sie kam doch wenigstens. Und sie imponierte! Auch Bruckners „Achte" war für uns eine Novität, die von der allerdings nicht sehr großen Bruckner-Gemeinde dankbar entgegengenommen wurde. Sehr interessiert hätte es auch uns, das angekündigte Violinkonzert von *Reger* kennen zu lernen. Doch wurde es merkwürdigerweise vom Programm wieder abgesetzt. Unser heimisches Streichquartett erfreute uns in seinen Kammermusikabenden mit schöner, aber fast ausschließlich bekannter Musik. Was man an Neuem hörte, rührte von Karlsruher Komponisten her, die mit beachtenswerten Tonschöpfungen vertreten waren. So hörte man von *Klara Faißt* eine modern empfundene, fein gearbeitete und gut klingende Klavier-Violin-Sonate, die die Komponistin selbst zusammen mit Hofkonzertmeister Deman vortrug. Ein von der gleichen Quartettvereinigung mit Unterstützung des Herrn v. Bülow dargebotenes Klavierquintett, betitelt „Frühlingsgesang" von *A. v. Dusch*, gibt in seinen drei Sätzen klangschöne Stimmungsbilder, die den poetisch empfindenden, die Mittel der Darstellung geschickt benützenden Musiker zeigen. Das Brüder-Post-Quartett hob von *E. Gerspacher* ein zwar nicht überall gleichwertiges, in einzelnen Teilen aber durch den Ernst und die Tiefe der Gedanken bemerkenswertes Streichquartett aus der Taufe. Eine anerkennenswerte Tat vollbrachte der Baritonist *Otto Weßbecher*, der einen Liederabend veranstaltete, dessen Programm nur Tondichtungen der Karlsruher Komponisten und Komponistinnen *A. v. Dusch Lud. Keller*, *Klara Faißt* und *Margarete Schweikert* enthielt.

Geradezu beschämend war das geringe Interesse, das aus den musikalischen Kreisen unserer Stadt dem bedeutendsten Tonsetzer, der aus ihren Mauern hervorging, *Friedrich Klose*, entgegengebracht wurde. Sein Streichquartett, das die Baden-Badener Quartettvereinigung in außerordentlich plastischer Prägung wiedergab, ist die Schöpfung eines um die höchsten Ziele ringenden Geistes, kein Werk landläufiger Art, das behaglich genossen werden kann und über das man nach einmaligem Hören „sein Urteil" hat. Groß, manchmal nur etwas zu weitschichtig angelegt, durch harmonische und kontrapunktische Feinheiten aber stets fesselnd, erhebt sich das auf scharf profilierten Themen in meisterhafter Durchführung aufgebaute Werk zu wirkungsvollen Steigerungen.

Unsere Hofkapelle besitzt einige ganz ausgezeichnete Bläser. Es sind dies die Herren Gelfius (Flöte), Klupp (Klarinette), Kämpfe (Oboe), Suttner (Horn) und Wenck (Fagott), die sich mit Hofkapellmeister Reichwein (Klavier) zu einem Ensemble vereinigten, das in zwei Konzerten Werke teils für Blasinstrumente allein, teils solche für Blasinstrumente und Klavier von Mozart, Beethoven, Brahms, Onslow, Thuille zum Vortrag brachte und damit ein hier vollständig unbekanntes Gebiet der Tonkunst den Musikfreunden erschloß. Vom Instrumentalverein und vom Orchester des Großh. Konservatoriums wurde die Jenaer Symphonie dargeboten. Mit Mozarts lange Zeit nicht mehr gehörtem Requiem erfreute der Bach-Verein, der uns auch einen Brahms-Abend bescherte und mit Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion uns in eine musikalisch erhebende Stimmung versetzte. Die Liederhalle, unser bester Männergesangverein, kultiviert neuerdings mit Glück auch den gemischten Chorgesang. Zuerst trat sie mit Beethovens Oratorium „Christus am Oelberg" und jetzt mit der „Schöpfung" auf den Plan. Den Manen Liszts und Mottls wurden vom Hoforchester Gedenkfeiern veranstaltet. Von bekannten musikalischen Größen haben auf ihren Konzertreisen manche auch Karlsruhe berührt, aber die wenigsten haben trotz ihrer Berühmtheit einen vollen Saal gehabt. Zum erstenmal hörten wir Kreisler, den Vielseitigen, als Bach-Spieler am meisten bewundert, Madame Renée Chemet, eine rassige Geigerin mit viel Technik und flackerndem Ton, Télémaque Lambrino als Klaviervirtuose wie als Musiker gleich schätzenswert, Adolf Benzinger, der sich in einem Sonatenabend mit der Geigerin Margarete Schweikert als ein musikalisch fein empfindender Kammermusikspieler einführte. Einen noch lange nachwirkenden Eindruck hat das schlechterdings vollendete Zusammenspiel des Stuttgarter Trios (Pauer, Wendling, Saal) hinterlassen. **F. Schweikert.**

Die große Saison in London.

TROTZDEM die Musiksaison in diesem Sommer schon anfangs Juli ihr Ende erreichte und finanziell im allgemeinen so wenig erfolgreich war wie die des letzten und vorletzten Jahres, trotzdem die großen musikalischen Gesellschaften in den Palästen der Aristokratie und des Reichtums nicht sehr zahlreich waren, war diese Sommersaison doch großartig in dem Wettstreit hervorragender Künstler und der musikalischen Vereinigungen und ob der Masse musikalischer Veranstaltungen. Um mit der *Oper* zu beginnen, so hatten wir den Sommer hindurch zwei große Opern, was seit etwa 30 Jahren nicht vorgekommen ist. *Oskar Hammerstein* gab in einer geschickten Rede am Schlußabend im London Opera-House an, er habe 900 000 M. in sieben Monaten verloren, und die Einnahmen für Massenets „Don Quichotte", den er in London einführte, seien von der ersten bis zur achten Aufführung von 1600 auf 1000 M. gefallen. Leere Sitze wirken nicht gerade anregend auf Mitwirkende und Publikum. Es wurde denn auch mit Freibilletten nicht geknausert, aber augenscheinlich kamen sie nicht immer an die richtigen Herren und Damen. In London wohl mehr als anderswo wächst das Ansehen eines Theaters mit der Eleganz der Toiletten der Hörerschaft. Es wäre aber unrichtig, aus der geringen Anteilnahme des besseren Publikums auf einen Minderwert der Aufführungen zu schließen. Im Durchschnitt hielten sie sich auf mehr als Mittelhöhe. Der neue, lebensvolle und geschickte Dirigent *Fritz Ernaldi*, der klangvolle und dramatisch regsame Chor und eine wirksame, oft prächtige Ausstattung sorgten dafür. Die Sänger und Sängerinnen boten fast immer tüchtige Leistungen, erreichten aber mit wenigen Ausnahmen nicht den Grad vokaler Schönheit und persönlicher Anziehungskraft, den der Wettstreit so vieler musikalisch-dramatischer Aufführungen in London nötig macht. Der Bassist *Lafont* ragte als sehr sympathischer Don Quichotte hervor und aus Sancho Panza machte Mons. *Danse* einen treuherzigen, humorvollen Burschen. Die Windmühlenszene war ein szenisches Meisterstück und die vierbeinigen Helden der Geschichte hielten sich musterhaft. „Mignon" hat in England keinen Boden gefaßt und verschwand auch diesmal wieder trotz sehr anziehender Darstellung. Im „Troubadour" glänzten zwei rassige und massige italienische Tenöre zweiter Güte: *de Tura* und *Albani*. Da der Wettbewerb mit Coventgarden erfolglos war, setzte Mr. Hammerstein in der Mitte der Saison die Preise wieder herab und änderte seinen Kriegsplan einigermaßen durch Wiederaufführung des englischen Gusses von Planquettes Operette „Les cloches de Corneville", die vor 30 Jahren stets rauschenden Beifall gefunden hatte. Daran fehlte es zwar auch jetzt nicht, und die Aufführungen, obwohl etwas zu breitstielig, bewiesen die Frische der eleganten Musik, aber auch, daß die alten Witze fade geworden waren und der heutige Geschmack schärfere Würzen des Humors verlangt. Einige Einlagen: Gesangswalzer für Tenor und Tänze von Mr. Hammersteins eigener Erfindung zeugten von Geschmack und Begabung. Das Ereignis der Saison bildete die Uraufführung des Musikdramas „Die Kinder Dons", Text von Lord *Howard de Walten* und *Joseph Holbrooke*. Der Lord ist ein reicher Mann, er hat dem Komponisten einen erheblichen Jahresgehalt ausgesetzt und sich auch sonst als tatkräftiger Mäcen bewiesen. Für die drei Aufführungen des Werkes und zur Unterstützung des Unternehmens überhaupt soll er mehr als eine Viertelmillion Mark gespendet haben. Mr. Holbrooke ist ein äußerst gewandter und namentlich was orchestrale Erfindungskraft anlangt, sehr begabter Komponist, der geistreiche Einfälle hat, ein lebhaftes, aufbrausendes Temperament besitzt und oft großartig malt. Er ist sehr fruchtbar und hat in Kammermusik- und Orchesterwerken Erfolge zu verzeichnen. Er ist zudem ein streitbarer Kämpe für die Sache nationaler Musik. In den Kindern Dons, die den ersten Teil einer Trilogie ausmachen, geht er in den Fußstapfen von Wagner und Strauß seinen eigenen Weg. Das Werk fiel glänzend durch. Die Kritik war zum Teil sarkastisch. Die herausfordernden Aeußerungen des Komponisten mögen daran etwas Schuld gehabt haben. Aber aus den Beurteilungen klingt die Ueberzeugung heraus, daß an ein großartig angelegtes Werk der höchste Maßstab angelegt werden muß und daß, um den Bestrebungen der Jungengländer zum Sieg zu verhelfen, volle Anerkennung nur solchen Werken zusteht, die poetisch und dramatisch den Meisterwerken fremder Nationen an Wert gleichkommen und die Eigenart englischer Empfindung und der englischen Sprache zu sympathischem Ausdruck bringen. Der Walliser Sagenkreis, den der Verfasser des Textbuchs gründlich studiert hat, ist dem englischen Hörer fremd. Die Sprache ist oft in ihrem Archaismus und Schwulst schwer verständlich und es fehlt an scharfer Charakterisierung und Geschick im dramatischen Aufbau. Der Grundgedanke ist die Befreiung des Volkes aus dem Joch des Aberglaubens und der Priesterherrschaft. Die Götter und Menschen der Sage und der Zauberkessel, der geheime Kräfte in sich schließt, erinnern an Ideen des Nibelungenrings. Die ganze Handlung, fast durchweg Kampf und Streit, vollzog sich meist in Nacht und Nebel. Tatsächlich ereignet sich wenig, ausgenommen die Verwandlung des Helden in einen Wolf, der Totschlag des Druidenfürsten und die versuchte Ertränkung des zum König bestimmten Sohnes der Schwester des Helden. Diese beiden samt einem Bruder sind Kinder Dons, der Naturgöttin. Das Beste an der Musik ist die Orchestration, in der tiefe Blasinstrumente, besonders Saxophone, eine Rolle spielen. Die Singstimmen sind rücksichtslos deklamiert und Musik und Sprechakzent stimmen nicht immer überein. Leitmotive sind verwendet, aber sie sprechen nicht sehr deutlich oder kräftig an und der Zusammenhang des Ganzen ist nicht leicht zu erkennen. Einzelne Szenen sind sehr schwungvoll und eindrucksreich. Die Aufführung unter *Nikischs* Leitung mit englischen Sängern war lebensvoll, wenn auch nicht fehlerfrei. Die dritte Aufführung mit Strichen dirigierte der Komponist selber. Eine große Enttäuschung wurde mehr dem allgemeinen Publikum als den zahlreich erschienenen Musikern bereitet. Es ist klar, daß die englische Oper, die zum Herzen des Volkes dringen will, einen anderen Weg als den der Mythologie einschlagen und an den im Volke vorhandenen Sinn für melodische Schönheit sich wenden muß. Von einer Zerstörung der Hoffnung auf eine Volksoper durch dieses Fiasko kann aber keine Rede sein. Mr. Hammerstein stützte sich im übrigen auf das Repertoire des Winters. Er kündigte in seiner Schlußrede die Fortsetzung seines Unternehmens im November an, hat aber dieses Versprechen seitdem von der finanziellen Unterstützung anderer abhängig gemacht. (Siehe dagegen unter „Kunst und Künstler". Red.)

Die „Coventgarden-Saison" begann mit „Carmen", die in Signora *Tarquini* mehr charakteristisch als reizvoll sich verkörperte und daher dem hiesigen Geschmack nicht entsprach. Der erste Monat brachte zwei strichlose Aufführungen des „Nibelungenrings", die längeren Vorstellungen fingen nachmittags an und wurden nach anderthalbstündiger Pause fortgesetzt. Die Beteiligung war äußerst zahlreich und die Aufnahme enthusiastisch. Die Leitung lag in Dr. *Rottenbergs* sicheren Händen. Die Regie führte *D'Arnals* aus Köln, da und dort verbessernd. Epische Breite und heroische Kraft traten in der musikalischen Auffassung gegenüber romantischer Stimmung und lyrischem Wohlklang ziemlich zurück. Den

Sängern wurde Spielraum gewährt und dem Orchester Rücksichtnahme auferlegt. Einzelne Szenen hatten große Schwungkraft. Die Mehrzahl der Hauptdarsteller waren hier schon eingebürgert, was dem Zusammenwirken zugut kam, so die Tenöre Cornelius und Hensel, Bechstein (Mime), Kieß (Alberich), Frau Saltzmann-Stevens, die an dramatischer Kraft und deutschem Stil gewonnen hatte, und die vorzügliche Altistin Kirkby-Lunn. Als Brünhilde machte Frl. Kappal durch jugendliche Erscheinung, würdiges Spiel, frische, klangreiche Stimme und noble Gesangsart bedeutenden Eindruck. „Tristan und Isolde" wurde zweimal gegeben. Die zweite Aufführung bei ausverkauftem Haus brachte dem Dirigenten *Paul Drach* (Stuttgart) für seine triebkräftige, meisterliche Leitung allseitige Anerkennung. Zwischen den deutschen Vorstellungen setzten sich fort die italienischen, zu welchen im Verlauf der Saison einige französische sich gesellten unter der vortrefflichen Leitung der Herren Campanini und Panizza. Puccini hatte den Löwenanteil des italienischen Repertoires (24 Abende). „La Bohème", „La Tosca" und „Madame Butterfly" hielten sich auf der Höhe der Popularität. In „Manon Lescaut" führte sich Signora Agostinelli ein, eine anziehende und gewandte Sängerin und Darstellerin mit lyrischer Stimme. Puccinis neuestes Werk, „Das Mädchen aus dem goldenen Westen", machte in diesem Jahr mehr Eindruck als im Vorjahr. Der nächstbegünstigte Komponist war Verdi mit „Rigoletto", „Traviata" und „Aïda", die zusammen 12 Abende ausfüllten. Die Auswahl der Opern für die dreimonatige Saison gründet sich ebensosehr, wenn nicht noch mehr, auf den Ruhm und die Popularität der Primadonnen und Tenöre als auf die Beliebtheit der Werke. Als dramatische Sängerin wirkte Frl. Destinn diesmal großartiger als je, zumal ihre Stimme noch ausgiebiger geworden ist, ohne an Klangreiz, namentlich im Piano, einzubüßen. Im Koloraturfach glänzte wiederum Mme. Tetrazzini, so auch in Rossinis „Barbier von Sevilla". Die Abwesenheit Mme. Melbas gab Mme. Lipkowka Gelegenheit, durch hübschen Gesang und lebhaftes Spiel sich auszuzeichnen. Ein neuer Tenor, der jugendliche Martinelli, hat in lyrischen und dramatischen Rollen Furore gemacht („La Tosca", „Aida", „La Fanciulla del West" etc.). Er hat eine leicht ansprechende, tragfähige und klangreiche Stimme, ist zwar etwas zum Forcieren geneigt, übersteigt aber die Grenzen des Wohlklangs nur selten und singt mit Hingebung und Feuer. Dazu besitzt er musikalisches Verständnis und ist ein temperamentvoller Schauspieler. Der irische Tenor Mac Connack hat an Kraft und Wärme der Stimme und des Vortrags sehr gewonnen. Neben dem vortrefflichen Bariton Sammorco machte sich Mons. Gilly einen größeren Namen durch den freien Fluß und die eindringliche Kraft seines Gesangs wie seiner Darstellung. Der junge Bassist Godard trat gesanglich hervor und der Bassist Marcoux schuf markige Gestalten. In Leoncavallos „Pagliacci" hatten Erfolg der zum Tenor avancierte Mons. Seveilhac und seine Gattin Mme. Donalda. Diese Oper und *Wolf-Ferraris* „Geheimnis der Susanna" gingen öfters dem russischen Ballett vorauf. Mehrere Vorstellungen der „Hugenotten" in Italienisch in glänzender Besetzung (Destinn, Tetrazzini, Franz, Marcoux, Sammarco) füllten das Haus. In Französisch gab es sieben Vorstellungen, drei von „Samson et Dalilah" und vier von „Louise", in denen sich Mme. Kirkby-Lunn und Mme. Edvina, die Tenöre Darmel und Franz auszeichneten. Opern, die der Kunst des Gesanges und der Entfaltung glänzender Stimmen Vorschub leisten und zugleich Gelegenheit zur Darbietung von szenischer Pracht und Farbengepränge in der Ausstattung geben, finden hier besonders Anklang. Die beiden Neuheiten, die diese Saison für London brachte, fanden starken Beifall. *Wolf-Ferraris* „Schatz der Madonna" schlug sofort ein und wurde sechsmal gegeben. Es herrschte in der Kritik Uebereinstimmung darüber, daß dem Komponisten die Volksszenen besser gelungen sind als der Ausdruck der Leidenschaft, daß die italienischen Volkslieder, die er verwendet, dem Milieu entsprechen, aber doch wie sein eigenes Melos mehr äußerlichen Reiz als innere Kraft bekunden. Der Einfluß deutscher Musik, was Aufbau und Orchestration betrifft, wurde als besonders wertvoll anerkannt. In dieser Beziehung ist *Riccardo Zandonai*, der bei der hiesigen Erstaufführung seiner Oper „Conchita" lebhaft gefeiert wurde, noch einen Schritt weiter gegangen. Seine Musik bewegt sich in der Bahn des modernsten Musikdramas. La verita non il verismo ist sein Ziel. Er war Mascagnis Schüler, neigt sich aber Debussy etwas zu. Mit orchestralen Mitteln geht er sparsam zu Werk, versteht es aber, zu steigern. Der letzte Akt von „Conchita" ist der beste. Lyrische Glanznummern und überhaupt vokale Anmut hat er über Bord geworfen. Er deklamiert und die Vertreter der Hauptrollen: Signora Tarquinia Tarquini und noch mehr der Tenor Schiavazzi ließen sich Wohlklang nicht sehr angelegen sein, gingen aber mit allem Feuer dramatisch ins Zeug. Das Orchester spinnt den Faden der Handlung und schildert die Sachlage und stimmungsvolle Intermezzi spielen wie bei Wolf-Ferrari eine anziehende Rolle. Zandonai ist erst 30 Jahre alt. Der Stoff stammt aus der Novelle „La femme et le patin" von *Pierre Lonys*. Den Charakter Conchitas haben die Librettisten Vaucaire und Zangarini dahin idealisiert, daß sie ihren reichen Liebhaber Don Mateo mit allen Kniffen reizt und quält, um herauszufinden, ob er sie wirklich liebt. Sie ist eine Zigarrenarbeiterin, wird zur riskanten Café-chantant-Tänzerin, wohnt allein in Mateos Villa und spielt einen angeblichen Liebhaber gegen ihn aus. Zuletzt prügelt er sie, worauf sie ihm ihre Liebe gesteht. Szenisch sind interessant die Zigarrenfabrik, das Café Chantant und das Straßenleben bei Nacht in Sevilla. Das russische Ballett, dem acht halbe und elf ganze Abende zufielen, zog bedeutend an, dieses Jahr mehr noch in den billigeren Plätzen als im Parkett bei erhöhten Preisen. Die Herren Tscherepnin, Rhené-Baton und Th. Beecham teilten sich in die musikalische Leitung. Des letzteren Orchester wurde extra engagiert. Das vorjährige Repertoire wurde zum Teil mit Kostümerneuerungen und choreographischen Verbesserungen aufgefrischt. „Narcisse" mit anmutiger, geistreich illustrierter Musik, alte Formen in modernem Geist von *M. Tscherepnin* und „L'oiseau de feu", Musik von *Stravinski*, waren neu. Diese verrät bedeutendes Talent, ist überraschend, glanzvoll und phantasievoll orchestriert, rhythmisch pikant und treffend. Die Vorlage ist ein Feenmärchen, in dem der Prinz mit Hilfe des Wundervogels die Prinzessin aus der Gewalt eines Zauberfürsten befreit.

Die italienische Oper schloß mit einer großartigen Aufführung von „Aïda", worin der Tenor Franz als Radames glänzte und Frl. Destinn großartige Ovationen erhielt. Daß im nächsten Jahr eine andere Richtung eingeschlagen wird, ist nicht unwahrscheinlich, obwohl das Londoner Publikum durchaus nicht an musikalischer Neugier leidet. Aber auf die Dauer müßte die Pflege des Balletts der Oper Eintrag tun.

C. K.



Eisleben. Einen *Max Schillings-Abend* hat Dr. *Herm. Stephani*, Organist und Dirigent des Eisleber städt. Singvereins, veranstaltet. In stilistisch gewählter Ausdrucksweise entwarf Dr. Stephani ein kurzes, treffliches Bild von Schillings' künstlerischer Bedeutung und würdigte namentlich das musikdramatische Schaffen des Meisters an der Hand der Bühnenwerke „Ingwelde", „Der Pfeifertag" und „Moloch". Ueber den „Moloch", dessen großes Problem vom Komponisten und Textdichter (Emil Gerhäuser) nicht völlig gelöst ist, konnte Redner die höchst interessante Mitteilung machen, daß Schillings und Gerhäuser e i n e U m a r b e i t u n g d e r e n t s c h e i d e n d e n P a r t i e n f e s t b e s c h l o s s e n h a b e n. Auch der Name des Werkes soll nach der tragischen Hauptfigur in „*Teut*" abgeändert werden. Im musikalischen Teile kamen die drei Melodramen „Das Eleusische Fest", „Jung Olaf" und „Das Hexenlied" sowie das Lied „Julinacht", das aus Schillings' frühester Kompositionszeit stammt und schon recht persönliche Züge aufweist, zum Vortrag. Verschiedene kunstbeflissene Herren aus Eisleben zeichneten sich dabei aus. *Paul Klanert.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „*Stella maris*", musikalisches Schauspiel in drei Akten von *Alfred Kaiser*, hat bei der Erstaufführung in der *Dresdner Hofoper* (der 16. Bühne seit der Uraufführung 1910 in Düsseldorf) bei glänzender Darstellung und Ausstattung großen Erfolg gehabt. Mit den Hauptmitwirkenden Frl. *Forti* (Marga), sowie den Herren *Plaschke* (Sylvain) und *Soot* (Yanik) wurde nach dem zweiten und letzten Akte auch der anwesende Komponist, am Schlusse auch Hofkapellmeister *Kutzschbach* und Regisseur *Toller* gerufen. *Pl.*

— Wie Dr. A. Dillmann in den „Münchner Neuesten Nachrichten" mitteilt, komponiert *Richard Strauß* jetzt ein Ballett, dessen Sujet von Hugo v. Hofmannsthal und Graf Keßler herrührt.

— *Max Schillings* plant, wie auch an anderer Stelle (Eisleben) mitgeteilt, eine Umarbeitung seines Musikdramas „Der Moloch".

— Das Stadttheater zu *Halle a. S.* hat für die kommende Spielzeit an Neuheiten in Aussicht genommen: Der Schmuck der Madonna von Wolf-Ferrari, Oberst Chabert von H. v. Waltershausen, Stella maris von A. Kaiser. Als neue Kräfte der Oper werden tätig sein: *Susanne Stolz* (hochdramatisch), *Alfred Salenius* (Heldentenor), *Alfred Fährbach* (lyrischer Tenor) und *Carl Ohnesorg* (1. Kapellmeister). *K.*

— Wie uns aus Elbing geschrieben wird, haben mit großem Erfolge im Elbinger Walde, genannt „Vogelsang", am 14. und

18. August Opernaufführungen stattgefunden. Gegeben wurde „Das Nachtlager in Granada“ von Konradin Kreutzer. Dirigent war Musikdirektor *Franz Rasenberger*. Die dekorative Ausgestaltung des Festspielplatzes war entworfen und ausgeführt vom Landschaftsmaler Reinhold Rasenberger aus Düsseldorf. Der Beginn der Vorstellung war abends 7 Uhr.

— Von neuen italienischen Opern wird berichtet: *Mascagni* arbeitet zurzeit nicht nur an der Oper „Parisina“, deren Buch von Gabriele d'Annunzio herrührt, sondern auch an drei anderen Opern (!), an einer „Rose von Cypern“; deren Text derselbe Dichter geschrieben hat, an einer „Kleopatra“ und an einer Oper, deren Handlung am Fuße des Vesuv und in der Gegenwart spielt. — *Giacomo Puccini* hat eine Reise nach Spanien unternommen, um für seine Oper „Frohsinn“, deren Schauplatz ein spanisches Landstädtchen und seine Umgebung ist, musikalische Eindrücke im Lande selbst zu sammeln. — *Leoncavallo*, der vor kurzem zwei Operetten „Die Rosenkönigin“ und „Der murmelnde Wald“ vollendet hat, komponiert jetzt eine tragische Oper „Prometheus“ und Szenen aus dem Zigeunerleben, die in einem Akt zusammengefaßt sind. — *Maestro Franchetti* hat sein jüngstes Werk „Macboulé“, das in Persien spielt, seinem neuen Verleger Renzo Sonzogno übergeben. — Im Scalatheater in Mailand sollen in der nächsten Spielzeit *Montemezzis* dreiaktige Oper „Die Liebe der drei Fürsten“, im Teatro *Lirico Camuzzis* „Dubarry“ und im Teatro *Dal Verme Sepillis* „Rotkehlchen“ aufgeführt werden. — *Ottorino Respighi*, der vor zwei Jahren seine Oper „Semiramis“ herausbrachte, arbeitet an einer anderen, deren Text dem französischen Drama „Marie Victoire“ entnommen ist. — *Ildebrando Pizzetti* ist damit beschäftigt, d'Annunzios „Phädra“ zu vertonen. — *Albert Colantuonis* Drama „Der Felsblock“ wird von einem 20jährigen Komponisten Sabatai im Auftrage der Firma Ricordi komponiert. Auch *Franco Alfano*, *Cilea*, *Orefice* und andere italienische Komponisten sind an der Arbeit, und *Arrigo Boito*, der Schöpfer der Faust-Oper „Mephistopheles“, soll seine Oper „Nero“, wie mitgeteilt, nunmehr endlich vollendet haben. *Umberto Giordano* hat der musikalischen Welt vor einiger Zeit schon eine Vertonung von Sardous „Madame Sans Gêne“ versprochen.

*

— *Felix Weingartner* wird nun in Fürstenwalde a. d. Spree mit dem Blüthner-Orchester einen Beethoven-Zyklus dirigieren. Am 15. Oktober, 5. und 25. November, 10. Dezember sollen alle Symphonien aufgeführt werden. Zu diesen Konzerten werden Sonderzüge „nach den Vorkehrungen der kgl. Eisenbahndirektion“ fahren. Wir hielten es für einfacher, Weingartner wieder in *Berlin* dirigieren zu lassen.

— Ein *August-Bungert*-Musikfest soll im September im Wiesbadener Kurhause veranstaltet werden. Das zwei Abende umfassende Programm bringt zahlreiche Vokal- und Instrumentalkompositionen des Schöpfers der Tondramen „Die homerische Welt“.

— *Max Reger* hat soeben eine „Romantische Suite“ beendigt, deren Uraufführung sich Generalmusikdirektor von Schuch für die Symphoniekonzerte der Dresdner Königlichen Kapelle gesichert hat. Weiter hat Reger soeben den vierten Band der bekannten Klaviersammlung „Aus meinem Tagebuch“ und „Präludium und Fuge“ für Orgel vollendet (Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin).

— Die symphonische Dichtung „Brand“ (nach Ibsen) des Münchner Komponisten *Karl Pottgießer* soll demnächst in Sondershausen unter Leitung des Hofkapellmeisters Prof. Corbach zuerst aufgeführt werden.

— Kapellmeister *Carl Ohnesorg*, der neue Opernleiter des Stadttheaters zu Halle a. S. und Nachfolger von Ed. Mörike, hat sich in Halle als Konzertdirigent in einem Konzerte mit dem Stadttheaterorchester vorteilhaft eingeführt. Auch als Komponist fand er freundlichen Erfolg. *P. Kl.*

— Der Orchesterverein „Freie Vereinigung *Dresdner* Musikfreunde“ nennt sich von jetzt ab „Händel-Verein“. Er macht es sich zur Aufgabe besonders Händelsche Musik zu pflegen, nebenbei auch wenig bekannte Werke unserer klassischen Meister zur Aufführung zu bringen. — Um Händel zu „pflegen“, bedarf es da heute wirklich noch eines besonderen Vereins?

— Der „Richard-Wagner-Verein“ Darmstadt feiert in diesem Herbst das Jubiläum seines 200. Vereinsabends. Aus dem Programm des Winters sei hervorgehoben: Zur Feier des 200. Vereinsabends: Viertes Konzert der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Dr. Max Reger. (Programm: Beethoven, Franz Liszt, Richard Wagner, Max Reger.)

— In Göttingen werden die wenigen Symphoniekonzerte, die der Winter zu bringen pflegte, wohl nicht mehr fortgesetzt werden können, da die Stadtverordneten der Stadtkapelle die bisherige Subvention nicht ferner bezahlen wollen. — Das klingt nicht eben erfreulich.

— *Weingartners* neues Violinkonzert soll im Oktober durch *Fritz Kreisler* in Wien eine Uraufführung erleben; Kreisler spielt das Konzert ebenfalls in Boston, London und Paris.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Bayreuthiana.* Folgende Notiz und ihre Berichtigung geht durch die Presse: Hermann Bahr hatte dem „Berl. Tagebl.“ auf einen Artikel von Rudolf Barnay hin eine Zuschrift übersandt, worin er darauf hinweist, daß seine Frau (Anna Bahr-Mildenburg) in Bayreuth niemals ein Honorar empfangen habe, und daß auch die anderen Künstler nie ein Honorar beanspruchen und ihnen nur, wenn sie selbst nicht in der Lage sind, die Reisekosten zu bezahlen, diese Auslagen ersetzt werden. Alles, was in Bayreuth an Geldern einkommt, wird sofort dem Fonds zur Sicherung der Festspiele zugeführt. Hierauf hat die Verwaltung der Bühnenfestspiele dem „Berl. Tagebl.“ eine Zuschrift gesandt, in der es heißt, daß die Summe der Honorare für das Solopersonal durchschnittlich in einer Festspielzeit 160000 M., für Chor und Orchester 270000 M. beträgt. Die Gesamtausgaben betrugen im Jahre 1911 592453 M. Nur die Dirigenten und einzelne Künstler stellen ihre Kraft umsonst in den Dienst der Sache.

— *Lex Parsifal.* Den einzig möglichen Weg in der heiß umstrittenen Parsifalfrage gedenkt auch *Stuttgart* zu gehen. Generalintendant *v. Putlitz* hat in einem Interview erklärt, daß der Parsifal als Festvorstellung im Repertoire der Hofbühne erscheinen werde, und zwar wahrscheinlich am Karfreitage. Die Verteidiger des Ausnahmegesetzes sollten einsehen, daß ihre Sache verloren ist, und sich mit denen einigen, die, wahrlich keine schlechteren Verfechter edler Kunstauffassungen, das Gute durchzusetzen suchen, wie es die Verhältnisse erfordern.

— *Wandernde Volkskonzerte.* Man schreibt uns: Nach dem Muster der „Wandertheater“, die auf großen Erfolg bisher zurückblicken konnten, wird es versucht, aus den Kreisen der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung in *Berlin* ein ähnliches Unternehmen für die Musik zu schaffen, das heißt, in derselben Weise wandernde Volkskonzerte zu veranstalten, um gute Musik gerade kleineren Städten zu bringen. Die Neue Berliner Kammermusikvereinigung unter Führung des Herrn Johannes Velden ist bereit, mit ihren Kräften, das heißt einem Streichquartett, tüchtigen Klavierspielern, Sängern und Sängerinnen sowie Bläsern, sich als erste in den Dienst der Idee zu stellen. Ein vorläufig kleines Konsortium, bestehend aus den Herren: Senatspräsident beim Kammergericht Germershausen (Berlin), Stadtrat Dr. Dohrn (Stettin), Mädchenschuldirektor a. D. Ernst, Mitglied des Abgeordnetenhauses (Berlin), Bürgermeister Dr. Weinreich (Berlin-Neukölln), Pfarrer Dr. Schiele (Berlin) und Eisenbahndirektor a. D. Schrader, übernimmt die Führung und Verantwortung in der Hoffnung, daß diese neue Idee in musikalischen und für Volksbildung eintretenden Kreisen viel Anklang finden und daß der erste — in dem kommenden Winter beginnende — Versuch den Erfolg haben wird, ähnlich wie bei dem Wandertheater, ein dauerndes Unternehmen vorzubereiten. Dazu gehört, daß eine größere Zahl von Vereinen und Komitees in den deutschen Städten bereit ist, für nächsten Winter mit dem neuen Unternehmen in Verbindung zu treten. Das Komitee für künstlerische Volkskonzerte hat seinen Sitz in Berlin-Halensee, Johann-Georgstr. 7.

— *Mangel an Militärmusikern.* Wir lesen in Fachzeitschriften: Der Mangel an Militärmusikern macht sich schon seit einigen Jahren bemerkbar, ohne daß darüber etwas in die Oeffentlichkeit gedrungen wäre. Die Kapellmeister sind deshalb vielfach in großer Verlegenheit, denn es ist oft unmöglich, eine geeignete Besetzung herbeizuführen. Der Mangel wird illustriert durch die letzte Nummer der „Deutschen Militärmusikerzeitung“, die nicht weniger als acht große Seiten offener Stellen bekannt gibt. Nach allen Instrumenten ist Nachfrage: Waldhornisten, Geiger, Violoncellisten, Pistonisten, Posaunisten, Fagottisten, Bassisten, Klarinettisten, Oboisten usw. werden von fast allen Musikkapellen gesucht. Die meisten offenen Stellen entfallen auf die Infanterie, aber auch die Trompeterkorps der Kavallerie und Artillerie sind mangelhaft besetzt. Bei der Garde sind die Musiketats vollzählig. Man schätzt die Zahl der fehlenden etatsmäßigen Militärmusiker auf über tausend. Die Erscheinung ist nach fachmännischem Urteil auf die Tätigkeit der Zivilmusikerverbände zurückzuführen, die es nach jahrelangem Kampfe dahin brachten, daß ihr Tarif auch für die Militärmusiker Gültigkeit erhielt. Da auch das Spielen der Militärmusiker in Uniform nur ausnahmsweise gestattet ist, so wurden die Zivilkapellen immer mehr zu Konzerten herangezogen. Dadurch ist bedingt, daß für die Militärmusiker oft flaue Zeit herrscht und der Nebenverdienst ausfällt. — Inwieweit diese Darstellung lückenlos zutrifft, läßt sich zurzeit wohl kaum feststellen.

— *Von den Theatern.* Aus London wird gemeldet: Oskar Hammerstein hat seinen Plan, den Londonern eine große Oper zu erhalten, nun doch ganz aufgegeben. Er wird London verlassen und wieder nach Amerika zurückkehren. Er ist auch jetzt noch davon überzeugt, daß es in England ein Publikum für große Oper gebe, aber, so sagt er, die Schwierigkeiten, die sich ihm entgegengestellt hätten, seien doch viel größer, als er vermutet, und seine finanziellen Verluste in London seien zu schwer gewesen. Hammerstein beabsichtigt, sein Opernhaus in London zu verkaufen oder zu verpachten.

— *Von den Konservatorien. Willy Knöchel* in Krefeld hat die staatliche Erlaubnis zur Gründung eines Konservatoriums für Musik in *Mörs* erhalten. — Die Direktion der *„Ida Isori* Bel-Canto-Schule" in *Florenz* (Via Michele di Lando, 3) teilt uns mit, daß sie einige Freistellen zugunsten hochbegabter aber unbemittelter Schüler, die sich völlig der Kunst widmen wollen, zur Verfügung hat mit der Bedingung jedoch, daß die betreffenden Benefizianten von Theaterintendanten oder Kapellmeistern für würdig an sie direkt empfohlen werden.

— *Schülermusikvereinigung an einem Berliner Gymnasium.* Aus Berlin wird uns geschrieben: Im Jahre 1911 ist die „Musikvereinigung des Königstädt. Realgymnasiums zu Berlin" von zwei Primanern mit 22 Mitgliedern gegründet worden. Sie bezweckt Hebung des Interesses an der Musik und Förderung im Spiel unter ihren Mitgliedern. Ihre Musikabende finden in jeder Woche einmal statt. Hier werden musikalische und auch (drei bis vier wöchentlich, manchmal auch häufiger) mündliche Vorträge über Musik-(Kompositions-)lehre, Komponisten, deren Werke etc. gehalten. Ein Musikabend verläuft z. B. folgendermaßen: Einem musikalischen Vortrage geht in der Regel eine Einleitung voran, in der entweder über den Komponisten oder über den Charakter des betreffenden Stückes gesprochen wird usw. An den Vortrag schließt sich sodann eine Kritik in Form einer Diskussion. Es folgt eventl. ein zweiter und ein dritter mündlicher Vortrag. — Die ständig wachsende Bibliothek besteht zurzeit aus ungefähr 200 Nummern, teils Werken für das Klavier, teils für die Violine, teils für Violine mit Klavierbegleitung. Von solchen Spielabenden wurden im letzten Winter 19 abgehalten. — Außerdem hatte die Vereinigung Gelegenheit, zum Gelingen einer Schulaufführung beizutragen. Besonderer Beifall wurde bei der Aufführung der bekannten „Potsdamer Wachtparade" dem Orchester der Vereinigung, das der Protektor, Königl. Musikdirektor W. Herrmann, leitete, gespendet.

— *Zur Hebung der Kirchenmusik.* Zu unserer Notiz in Heft 22 ist noch nachzutragen, daß zu den Prüfungen auch *Bewerberinnen* zugelassen werden. Die vom Kultminister eigens eingerichteten Prüfungen erstrecken sich auf Orgelspiel, Chorleitung, Liturgik (mit Einschluß des gregorianischen Gesangs), Orgelstruktur und Komposition.

— *Sängerfahrten.* Nachdem russische Kirchenkapellen schon öfter ihre Kunst in Deutschland produzierten, will jetzt der *Berliner* Domchor einen Gegenbesuch in Rußland machen und in nächster Zeit in St. Petersburg, Moskau und anderen russischen Städten Konzerte geben.

— *Stiftung.* Frl. *Emma Grammann*, die Schwester des verstorbenen Komponisten Karl Grammann, hat ein Kapital von 10 000 M. gestiftet, dessen Zinsen für erholungsbedürftige Mitglieder der Königl. musikalischen Kapelle in Dresden verwendet werden sollen. Der König von Sachsen hat genehmigt, daß die Gabe unter dem Titel „König-Friedrich-August-Stiftung" eingetragen wird.

— *Denkmalpflege. Meyerbeers* Denkmal ist nunmehr in *Spaa* im Kurgarten feierlich enthüllt worden. Es ist ein Werk des Bildhauers Gir. Der Komponist war von 1829 ab in vielen Jahren ein treuer Gast in dem belgischen Badeort. In Spaa sind manche Szenen seiner bekanntesten Opern, besonders aus „Robert der Teufel" und den „Hugenotten" entstanden.

— *Musikbibliotheken.* In Charlottenburg soll am 1. Oktober die erste Volksmusikbibliothek der öffentlichen Benutzung übergeben werden.

— *Gesangstunden für Strafgefangene.* Nach Meldung einer Berliner Tageszeitung hat die Verwaltung der Strafanstalt *Plötzensee* Gesangstunden für die Inhaftierten eingerichtet, um die als Uebelstand empfundene Langeweile der Gefangenen an den Sonntagnachmittagen zu beseitigen. An den Gesangstunden, die in der Kirche stattfinden, sollen etwa tausend Gefangene teilnehmen.

— *Preiserteilung.* Den Ibach-Preis, bestehend in einem Ibach-Konzertflügel, hat bei der letzten Konkurrenz im Kölner Konservatorium der Friedberg-Schüler *Artur Laugs* gewonnen. — Die aus ersten Künstlern Frankreichs zusammengesetzte Jury (Massenet, Fauré, Moszkowski u. a.) hat in Paris den aus 1000 Fr. bestehenden Preis für die beste pianistische Leistung dem aus der Schule von Professor Mayer-Mahr (Berlin) hervorgegangenen Pianisten *Felix Dyck* erteilt. Die selten an Ausländer gelangende Auszeichnung ist wohl somit zum ersten Male einem Deutschen verliehen worden. Der junge Künstler ist bereits vor 2 Jahren Sieger bei der Konkurrenz um den Blüthner-Preis am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium gewesen.

* * *

Personalnachrichten.

— Prof. *Hans Winderstein* hat vom König von Norwegen das Ritterkreuz 1. Klasse des St. Olaf-Ordens und vom Herzog von Anhalt den goldenen Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst erhalten.

— Wie die Zeitungen melden, hat *Hans Richter* in der letzten „Meistersinger"-Aufführung dieses Jahres in Bayreuth zum letzten Male den Taktstock geführt. Hans Richter hat sich bekanntlich in Bayreuth seßhaft gemacht. Ob dieser Entschluß Richters unwiderruflich ist, bleibt abzuwarten.

— In Frankfurt findet ein ungewöhnlicher Personalwechsel statt. Intendant *Claar* ist am 1. September nach 33jähriger Tätigkeit aus seinem Amte geschieden. In der Oper hat sich *Ejnar Forchhammer* als Tannhäuser verabschiedet, in welcher Rolle er vor 10 Jahren zum erstenmal vor das Frankfurter Publikum trat. Mit ihm scheidet sein Kollege *Braun.* Weiter tritt Frau *Hedwig Schacko* nach 22jähriger Wirksamkeit aus, und außerdem verläßt auch der Kapellmeister *Hans Schilling-Ziemßen* die Stätte seiner Wirksamkeit.

— Kapellmeister *Alfred Szendrei* kommt nach einer erfolgreichen Tätigkeit in Amerika an das Hamburger Stadttheater. Als Kapellmeister der Philadelphia und Chicago Grand Opera Co. dirigierte er in beiden Städten alle deutschen Opern, vornehmlich die Wagner-Opern.

— *Franz v. Hoeßlin* ist von dem Rigaer Symphonie-Orchester zum Dirigenten der Symphoniekonzerte zu Riga gewählt worden.

— In der verflossenen Saison hat an der *Dresdner* Hofoper eine wahre Tenornot durch den Abgang Burrians und den, Johannes Sembach studienhalber bewilligten Urlaub bestanden. Der Spielplan, der in der Hauptsache auf von Bary und Soot gestellt war, mußte darunter leiden. Dazu kam, daß eine Anzahl Opern, wegen der noch nicht vollendeten Umbauten auf der Bühne, ausgeschlossen werden mußten. Nunmehr ist die Tenornot nicht nur gehoben, sondern wir haben sogar einen embarras de richesse an Rittern des hohen C. Herr *Sembach*, der bei Jean de Reszke in Paris über ein Jahr studiert hat, ist zurückgekehrt und hat seine Tätigkeit sehr erfolgreich wieder aufgenommen. Für den nach München übergesiedelten Herrn von Bary tritt Herr *Vogelstrom* (Mannheim) neu in das Ensemble, dem von bewährten Tenören nach der Pensionierung Anton Erls noch verbleiben die Herren *Soot, Rüdiger* und *Pauli.* Zwei junge Anfänger haben bereits vielversprechend debütiert: Herr *Lange* als Leander in Gounods „Arzt wider Willen" und Herr *Enderlein* als Fenton in den „Lustigen Weibern". E. verfügt über ein besonders schönes lyrisches Organ, das in der Höhe an den Timbre des unvergessenen Dresdner Mozart-Sängers Georg Grosch erinnert, der so früh seiner „holden Kunst" entrissen wurde. Dazu kommt noch Herr *Löltgen.* Das sind 9 Tenöre. „Felix Dresdensia!" *H. Pl.*

— *Leo Slezak*, der nach zehnjährigem Wirken an der Wiener Hofoper nun ganz an die Metropolitanoper in New York verpflichtet ist, wird zum erstenmal am 23. September in der Berliner Philharmonie in einem Symphoniekonzert singen.

— Hofopernsänger *Rudolf Berger* in *Berlin*, der auch in diesem Jahre seinen Urlaub in Amerika verlebt, ist vom Herbst 1913 an auf fünf Jahre für die Metropolitanoper in New York verpflichtet worden. Gleichzeitig hat der Künstler einen neuen Vertrag mit der Berliner Generalintendantur abgeschlossen, die ihn im Zeitraum von 6 Monaten für 50 Abende an das Königl. Opernhaus bindet.

— Ein junger Münchner Tenor, *Kurt Schönert*, ist von Direktor Dippel für ein viermonatiges Gastspiel als Lohengrin und Siegmund an die Oper nach Chicago verpflichtet.

— *Claude Debussy* hat am 22. August sein 50. Lebensjahr vollendet. 1862 zu St. Germain en Laye geboren, war er ein Schüler Guirauds am Pariser Konservatorium und erhielt 1884 den Römerpreis; seine Studienarbeit aus Rom wurde als „gar zu modern" von der Akademie zurückgewiesen. Doch fuhr er fort, in stark fortschrittlichem Geiste zu schreiben. Debussy gehört heute zu den Umstrittenen, aber auch zu den interessantesten Komponisten.

— Prof. *Rudolf Fiege*, der Senior der Berliner Musikkritiker, ist, 82jährig, gestorben. Seit nahezu 50 Jahren hat er an verschiedenen Blättern Berlins das kritische Amt versehen. Rudolf Fiege hat zu Wagner gehalten, als dieser Meister in Berlin noch gegen die bekannten Verfechter des einzig „Wahren und Schönen" in der Kunst schwer zu kämpfen hatte.

Besprechungen und Anzeigen

Klaviermusik.

Ueber den Mangel einer nicht zu schwer ausführbaren, gefälligen Salon- und Unterhaltungsmusik kann man heutzutage nicht mehr klagen, im Gegenteil ist es nötig, bei der andrängenden Flut von Neuerscheinungen auf diesem Gebiet eine gewisse Widerstandskraft walten zu lassen und das Minderwertige vom Guten und Erfreulichen auszuscheiden. Zu dem Erfreulichen dürfen wir ohne Bedenken rechnen:

Stanislas Lipski: 1. *Quatre morceaux pour Piano seul* (op. 2), *Barcarole, Petite berçeuse, Mélodie du soir* (je 80 Pf.), *Valse triste* (1 M.). Verlag von *H. Schröder, Berlin W.* 2. *Trois morceaux* (op. 4), *Impression d'automne*, Mazurka (je 1.25 M.), *Impatience* (1.40 M.). 3. *Polonaise* (op. 5) 2.10 M. Verlag von *A. Piwarski & Co., Cracovie.* Der Komponist präsentiert sich mit diesen Stücken als ein Tonpoet im besten Sinn des Wortes. Das sind fast durchweg melodisch reizvolle, harmonisch feingestimmte Kompositionen, die Gemüt und eine echte Musikseele verraten. Da mir nicht sämtliche Stücke vorliegen, hebe ich nur die Berceuse in ihrer lieblichen Einfachheit, die stimmungsvolle Herbstelegie und die schon einen tüchtigen Pianisten fordernde Polonaise voll herber Kräftigkeit und Frische hervor.

Carl Reuther: *Gedenkblätter.* Sechs kleine Klavierstücke (op. 10): „Leichter Sinn“, „Träume“, „Junges Glück“, „Feierabend“, „Hinaus“, „Letzter Gruß“ (je 60 Pf., komplett 1.50 M.). Verlag von *Julius Hainauer, Breslau.* Diese kleinen Stücke, in denen das melodisch Ansprechende mit einer guten, gewählten Harmonisierung sich vereinigt, sind als gediegene Hausmusik warm zu empfehlen. Besonders sympathisch berühren uns die „Träume“, das „Junge Glück“ und der „Letzte Gruß“.

Wolfgang Hansen: *Capriccio, Canzonetta, Scherzino for Klaver* (op. 3). Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen* und *Leipzig.* Zierliche, einfache, teils sinnige, teils lustige kleine Stücke fürs Haus, für junge Pianisten leicht ausführbar.

Thorwald Drewsen: *Fire Klaverstykker:* 1. Prélude, 2. Cortège, 3. Souvenir, 4. Scherzino. Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen.* Gediegene Hausmusik, die zugleich instruktiven Wert hat. No. 2 ist ein prächtiger kleiner Marsch von eigenartigem Reiz.

Heinrich Schalit: *Vier Klavierstücke* (op. 1). 2 M. Verlag von *B. Schotts Söhne, Mainz.* Von diesen gutgearbeiteten vier Stimmungsbildern („Stilles Glück“, „Trotz“, „Fallendes Laub“, „Reigen“) spricht das erste eine besonders gemütvolle Sprache, während die andern mehr charakteristische Töne anschlagen.

Ign. Friedman: *Melodie* (op. 39, I). 1.25 M. Verlag von *A. Piwarski, Cracovie.* Ein guter musikalischer Gedanke kommt hier in gwähltem harmonischem Gewand sprechend zum Ausdruck.

Fini Henriques: *Petite Polonaise* (op. 32). Verlag von *W. Hansen, Kopenhagen.* Ein reizendes Stück von frischer Melodik und gutem Satz und im Mittelsatz angenehm kontrastierendem Stimmungsgehalt.

Ernst Toch: 1. *Stammbuchverse* (op. 13), 2.50 M. 2. *Reminiszenzen*, zwei Klavierstücke (op. 14), 2.50 M. Verlag von *P. Pabst* in *Leipzig.* Der Komponist zeigt sich hier noch stark von J. S. Bach beeinflußt, dessen Stil er ins Moderne zu übertragen bemüht ist. Doch fehlen nicht eigene Gedanken und warmes Empfinden. Von frischer Erfindung zeugt besonders No. 5 von op. 13. In op. 14 bemerkt man mit Vergnügen einen Fortschritt freieren musikalischen Ergusses und temperamentvolleren Schaffens, besonders im Presto von No. 1 und in No. 2.

Ernst Cahnbley: *Vier Vortragsstücke für Klavier* (op. 9): „Menuett“, „Postillon“, „Etüde“, „Walzerintermezzo“. *Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. E.* Manches mutet hier etwas altertümelnd mozartisch an, so z. B. das Menuett, doch überraschen auch wieder gute eigene Einfälle. Gelungen ist in dieser Hinsicht besonders der Walzer.

Karl Klanert: *Ländler.* Verlag von *Gebr. Reinecke* in *Leipzig.* Ein feiner, echter Ländler voll schlichter Anmut und Gemütlichkeit.

A. Hänsel: *Beim Spiel der Wellen* (für Klavier 1 M., für Orchester 1 M.). Kommissionsverlag von *Friedr. Hofmeister, Leipzig.* Zart und wohlklingend; könnte auch als reizende Etüde Verwendung finden.

Ernst Hauser: *Drei Kompositionen für das Pianoforte* (op. 67): 1. „Tänzchen im Grünen“, 2. „Bächlein am Waldesrande“, 3. „In der Puszta“ (je 80 Pf.). Verlag von *Arthur P. Schmidt.* Anspruchslose melodische kleine Vortragsstücke für die Jugend, mit Fingersatz.

Emile Desportes: *Danses d'autrefois pour piano* (einzeln 1.35 Fr., zusammen 3 Fr.). Verlag von *P. Pabst, Leipzig.* Die leicht spielbaren, hübschen Tänze dürften sich für Schüler zum Unterricht wohl eignen.

Adolf Diesterweg: *Scherzo* (op. 2), 1.20 M. *B. Firnberg, Frankfurt a. M.* Kein leicht scherzender, ein kräftiger, grimmiger Humor kommt hier zum Ausdruck, wenn auch im Mittelsatz weichere Töne zum Vorschein kommen.

Emil Kronke: *Klavierstücke:* 1. „Spieldose“, 2. „Melancholie“, 3. „Humoreske“ (op. 62). Verlag von *Wilhelm Hansen* in *Kopenhagen.* Unter diesen drei Stücken hebt sich von den andern weit ab No. 2, ein zartes, feingearbeitetes „Lied ohne Worte“.

E. Höffner: *Darling-Cake-Walk* (1.20 M.). *Heinrichshofens Verlag* in *Magdeburg.* Eine derb-lustige Weise, die manchem in die Beine fahren wird.

Georg Runsky: *Aus der Rokokozeit*, Gavotte-Idyll (1.50 M.), Verlag von *P. Pabst* in *Leipzig.* Zierlich und nicht ohne Reiz.

August Stradal: *Bearbeitungen von Orgelwerken für das Pianoforte zu zwei Händen.* Hiervon liegen uns vor: **Dietrich Buxtehude:** 1. *Präludium und Fuge in fis moll* (1.50 M.), 2. *Ciacona in c moll* (1.25 M.) und 3. *Passacaglia in d moll* (1.25 M.). Verlag von *J. Schuberth & Co.* in *Leipzig.* A. Stradal besitzt ein besonderes Geschick, solche Orgelwerke in gründlicher gewissenhafter Uebertragung wirkungsvoll und großzügig auf dem Klavier wiederzugeben, ohne dem Pianisten, der freilich ein tüchtig ausgebildeter sein muß, zu schwierige Aufgaben zu stellen. *Dr. A. Schüz.*

Harmonium und Klavier.

Karg-Elert: Bearbeitungen von Meisterwerken für Harmonium sowie Harmonium und Klavier *(Carl Simon Musikverlag, Berlin W.)*:

Suite d'après Jean Philippe Rameau: 1. Les tendres plaintes, 2. L'Egyptienne, 3. La poule, 4. Musette, 5. Tambourin. (4 Mk.) Dieses reizvolle Werk mit seiner anspruchslosen Programm- und Charaktermusik, in dem der Komponist wieder mit viel Glück zu archaisieren versteht, ist auch für Harmonium und Klavier sowie für zwei Klaviere erschienen.

Nachklang („Jetzt gang i ans Brünnele“), op. 38, für Harmonium sowie für Harmonium und Klavier. (2 Mk.) Der Komponist schwelgt hier in der Erinnerung an seine schwäbische Heimat, die Harmonisierung ist ziemlich modern, das Ganze ist paraphrasierend.

Vier Sätze aus der Trio-Serenade, op. 8 von Beethoven, frei bearbeitet für Harmonium und Klavier: Maria (1.50 Mk.), Adagio (2.50 Mk.), Menuetto (2 Mk.), Variazioni (3 Mk.). Klingen sehr schön.

Leichte Stücke klassischer Meister in freier Bearbeitung für Harmonium; in 3 Heften. Heft I enthält vier Kompositionen von J. Arkadelt, A. Corelli, J. S. Bach und V. Bortniansky. Sehr ansprechende Sammlung, auch für den Unterricht wohl geeignet.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 23 bringt an erster Stelle ein Klavierstück: „Menuett“ von *Gustav Männer.* Wir geben dem jungen, begabten Freiburger Komponisten hier zum erstenmal Gelegenheit, sich einem größeren Publikum unseres Leserkreises vorzustellen. Das Menuett ist ein poetisch empfundenes Stücklein und muß auch poetisch und fein abgestuft vorgetragen werden, damit sich keine Monotonie einstellt. Einzelne Härten des Satzes im ersten Teile werden von manchen Spielern stärker empfunden werden. Der Mittelsatz „Maestoso“ bringt in seiner kraftvolleren Sprache einen guten Gegensatz zum ersten, zart empfundenen Teil. Das Tempo ist ein langsameres Menuett-Tempo. (Im letzten Takt der vorletzten Zeile auf S. 1 ist das Versetzungszeichen herabgerutscht. Es muß natürlich vor C stehen.) — Die „Schottische Melodie“ ist ein schönes Gedicht der *Isolde Kurz* und von *Alexander Kömpel* in München vortrefflich in Töne umgesetzt. Die echoartigen Nachahmungen (zwischen Gesangstimme und Klavier) im Allegretto gracioso sind sehr wirkungsvoll, die Stimmung des Ganzen ist gut getroffen, dabei ist das Lied auch in einzelnen charakteristischen Wendungen glücklich. Es weht etwas von der Naturfrische der Landschaft durch Gedicht und Komposition.

* * *

Als Kunstbeilage überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Jules Massenet.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 24. August, Ausgabe dieses Heftes am 8. September, des nächsten Heftes am 19. September.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

A. E. Wir können Ihren Wunsch leider nicht veröffentlichen, da wir erst dann wieder Gedichte veröffentlichen würden, wenn sich ein allgemeineres Bedürfnis danach aus unserem Leserkreise bemerkbar machte.

K. H. in Chl. Sie dürfen die Potpourris nicht ohne Erlaubnis des Verlegers schreiben, solange die Werke gesetzlich geschützt sind. In Ihrem Falle kämen Adolph Fürstner in Berlin, Breitkopf & Härtel in Leipzig und B. Schotts Söhne in Mainz in Betracht.

R. C. Ein gewisses Vertrauen gehört natürlich zu den Preisausschreiben, das aber in den seltensten Fällen mißbraucht werden wird. Wir raten immer und immer wieder, keine Originalmanuskripte, sondern Kopien einzusenden. Beteiligen Sie sich im übrigen nur an den Konkurrenzen, und recht viel Glück!

O. D., Hannover. Es ist nicht unmöglich, daß wir Ihrem Wunsche nachkommen könnten. Inwieweit haben Sie sich bisher mit der Materie befaßt?

O. K., Erfurt. Berlin, kgl. Institut für Kirchenmusik; Stuttgart, Leipzig.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 22. August.)

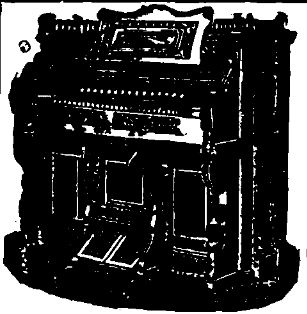
J. Gl. Vergleichen Sie die Notiz oben am Kopfe des Briefkastens. Da steht deutlich zu lesen, daß Rückporto beiliegen muß. Die Beurteilung wird sofort erledigt. Es kommt nur hie und da vor, daß Rezensionen aus Mangel an Raum für die folgende Nummer zurückgestellt werden müssen.

Z. Ihre Polonaise ist für anspruchslose Ohren ein effektvolles Unterhaltungsstück. Der dürftige melodische Gehalt, sowie einige störende Formfehler verraten allzusehr den Dilettanten. Nach dem Trio, das in Esdur statt in Bdur schließen sollte, wäre der erste Teil zu wiederholen. Druck? Nein.

Gaudeamus. Der beabsichtigte burschikose Ton ist in einigen Weisen gut getroffen. Die Erinnerung an eine schöne Zeit scheint Ihre musikalische Erfindungsgabe günstig beeinflußt zu haben. Wie steht's mit dem Studium der höheren Formen? Wir erinnern uns Ihrer noch recht gut.

Aug. Sch., N. Ihr „Herbst“ ist ein kurioses Ding. Die Härten einer solchen Linienführung müssen sich auch theoretisch begründen lassen. Bei einem Versuch mit vierstimmigem Satz würden Sie selber erschrecken darüber, was dabei herauskommt. Auch in dem Sonett bewegen sich die Merkmale der Originalität an den Grenzen des Absurden. Etwas charmanter klingt dagegen die Musik zu den Texten Bierbaums. Es gewinnt den Anschein, als ob in Ihren Anlagen noch ein Rest der Erweckung harre. Das Wollen überwiegt bei Ihnen das Können. Aus besonderem Interesse an Ihren Arbeiten glauben wir Ihnen Aehnliches schon früher gesagt zu haben.

Frauenhorst. Ihre einfach geformten Lieder zeichnen sich durch Natürlichkeit, melodische Anmut und ein unverdorbenes harmonisches Empfinden aus, so daß sich von Ihrem Weiterstudium Gutes erhoffen läßt.





Erste Probe. Ihr „Ländlicher Walzer" ahmt Bekanntes glücklich nach. Warum machten Sie nicht auch einen Abstecher in die Dominant-Tonart? Mehr weist Ihr „Angedenken" aus, nur will einem die Auftaktfigur ♪ ♪ nachgerade auf die Nerven sitzen. Probieren Sie mutig weiter.

B. P., R. Ein ergötzlicher Text, an den Sie aber unnötigerweise zu viel musikalischen Aufwand verschwendet haben. Es ist nicht leicht, solche Scherzgedichte als musikalische Humoresken wiederzugeben.

R. V., M. Klang- und Formensinn möchten wir Ihnen nicht absprechen. Was die zwei Stücke ausdrücken sollen, wäre ohne die Ueberschriften schwer zu erraten. Wäre es nicht besser, Sie erbauten sich an Kunsterzeugnissen anderer, statt sich einem so mühsamen Geschäft, wie das Komponieren eines ist, zu widmen.

Orgelsuite. Bei weiterer Entwicklung Ihrer schon sehr respektabeln Kompositionstechnik wird der reflektive Zug Ihres Schaffens weniger mehr in die Erscheinung treten. Der orgelmäßige Charakter ist gewahrt; eine freiere und reichere Gestaltung wäre zu empfehlen. Für den lyrischen Ausdruck der Mittelsätze könnten Sie bei Mendelssohn und Rheinberger profitieren. An der Doppelfuge sind Sie erlegen. Keiner von den drei Teilen derselben erfährt eine befriedigende Durchführung.

Unserem heutigen Hefte liegen Prospekte der Firma **Carl Meyer (Gustav Prior) in Hannover-List und Berlin** und der Akademischen Buchhandlung **R. Max Lippold in Leipzig** bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
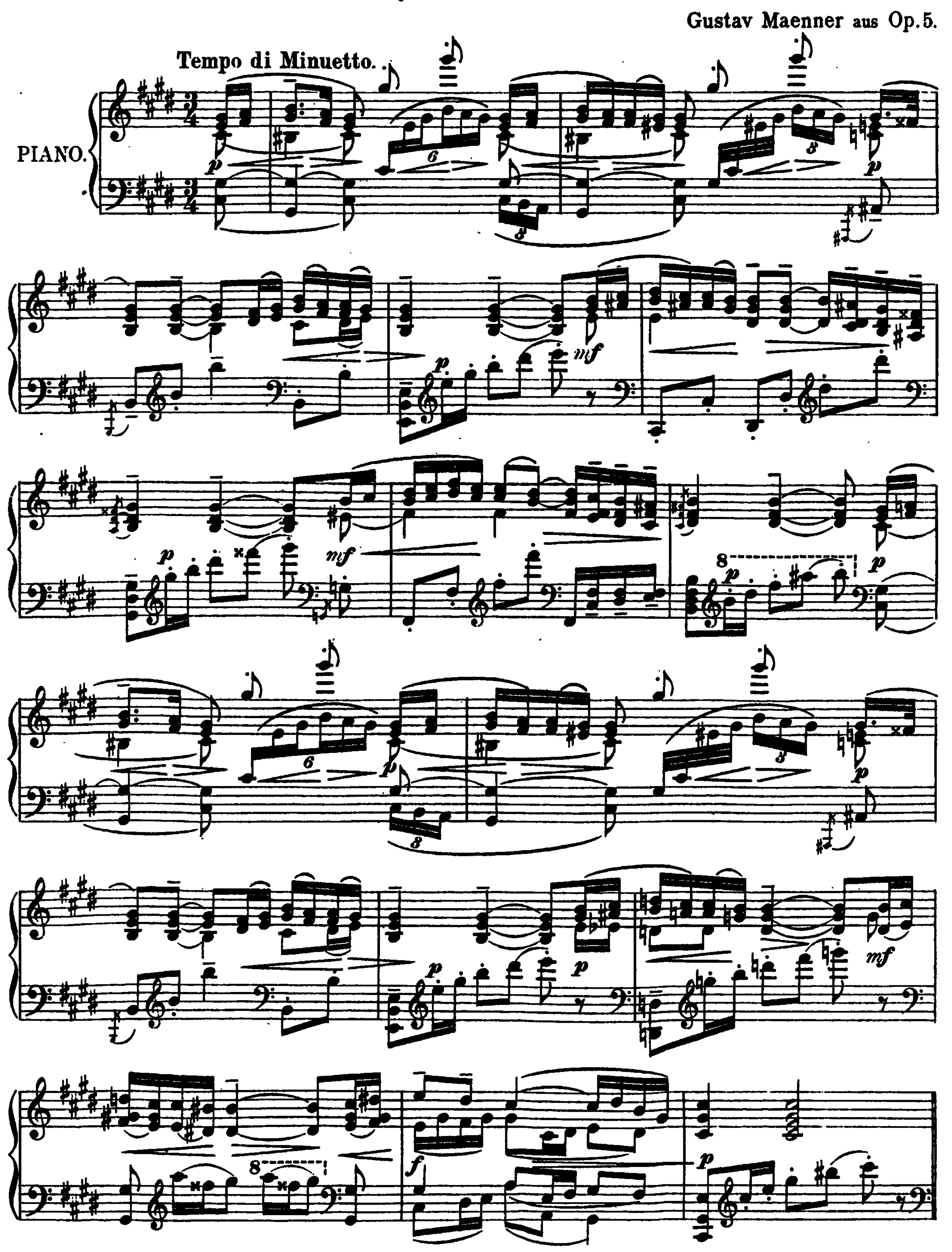
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
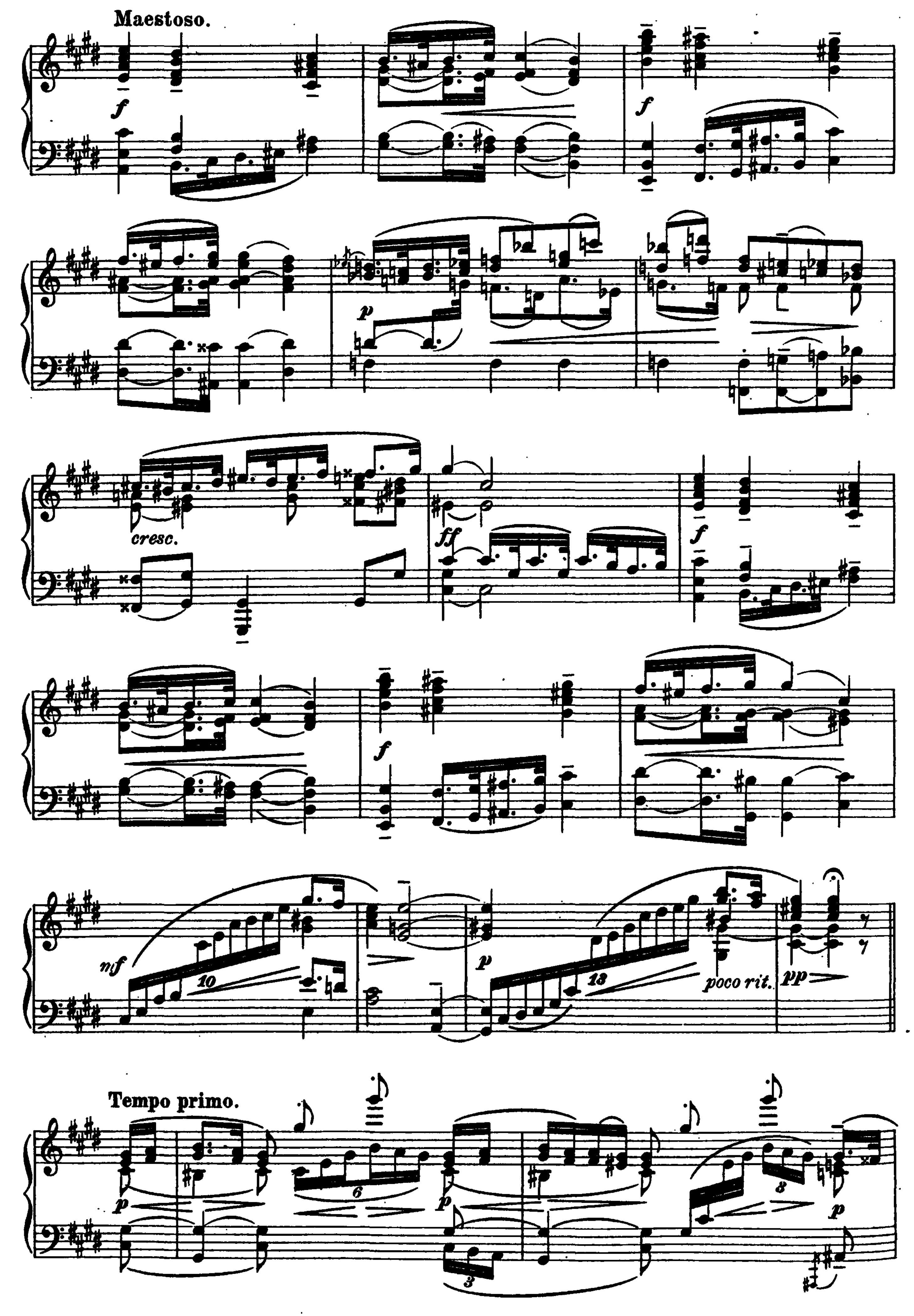
Frau ANNA WEISMANN gewidmet.
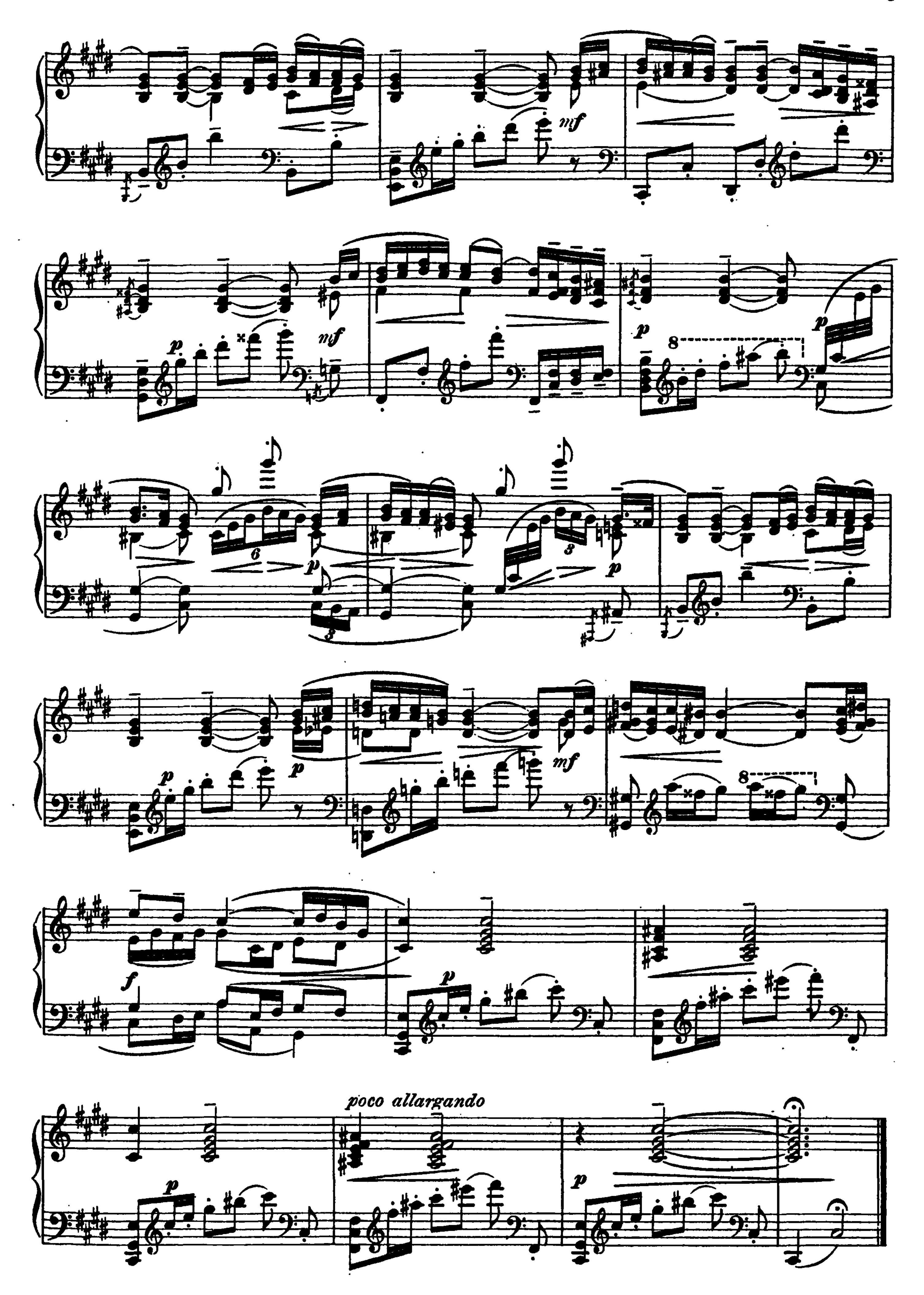
MENUETT

aus dem Cyklus: Acht Klavierstücke.

Gustav Maenner aus Op. 5.
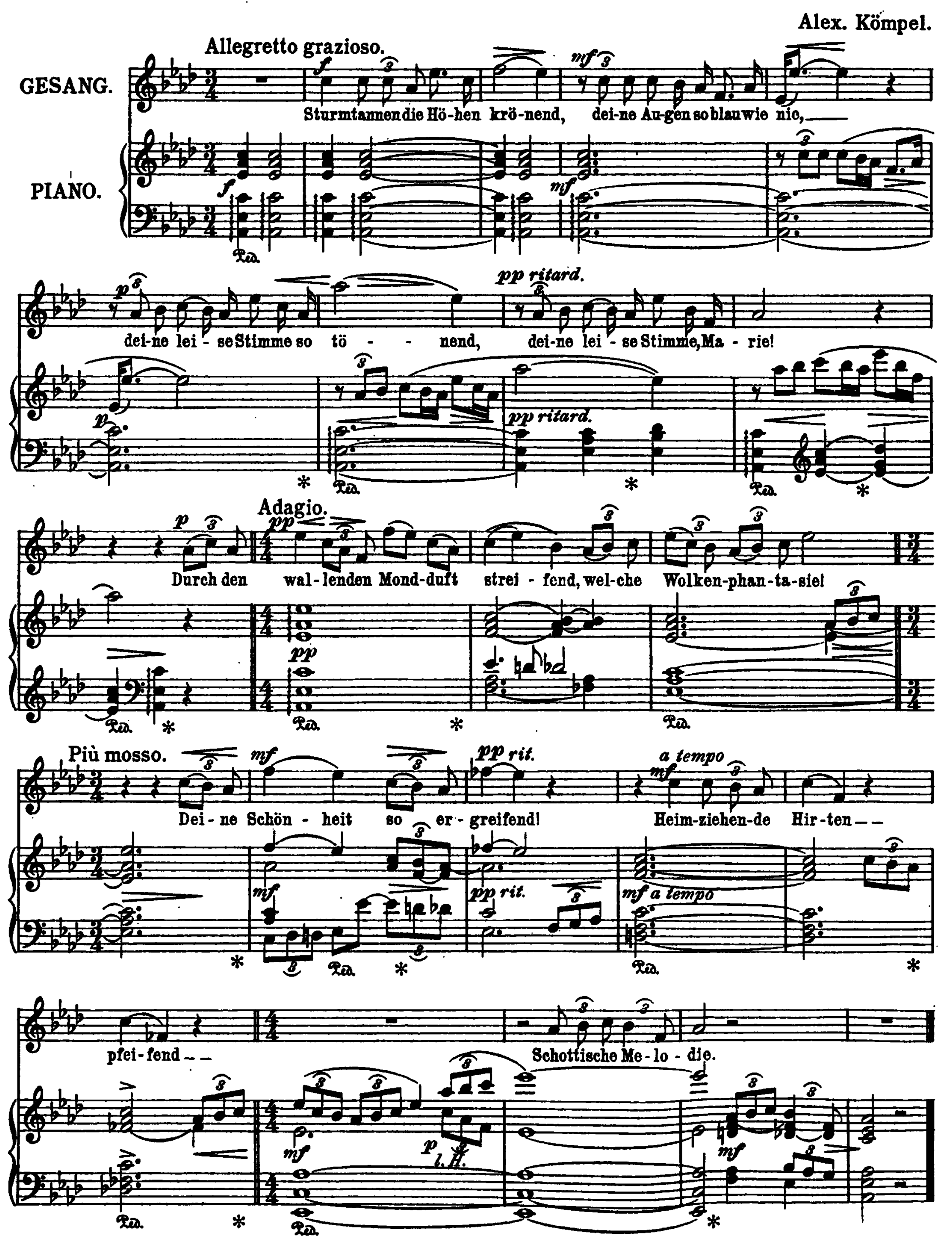



Maestoso.
f
f
p
cresc.
ff
f
f
mf
10
p
13
poco rit.
pp
Tempo primo.
p
6
p
3
8
p


mf
p
6
3
8
f
poco allargando

Schottische Melodie.

(Isolde Kurz.)

Alex. Kömpel.
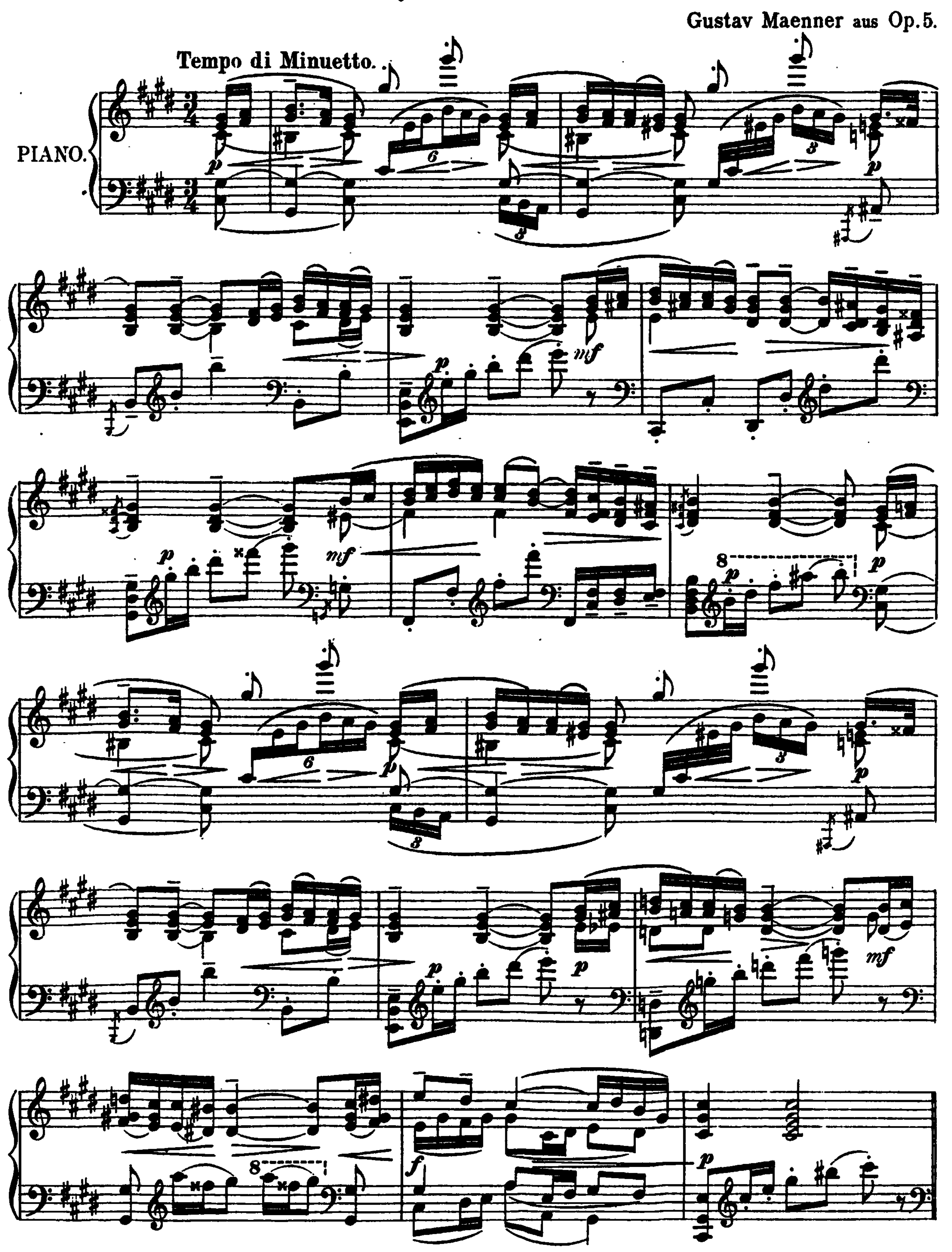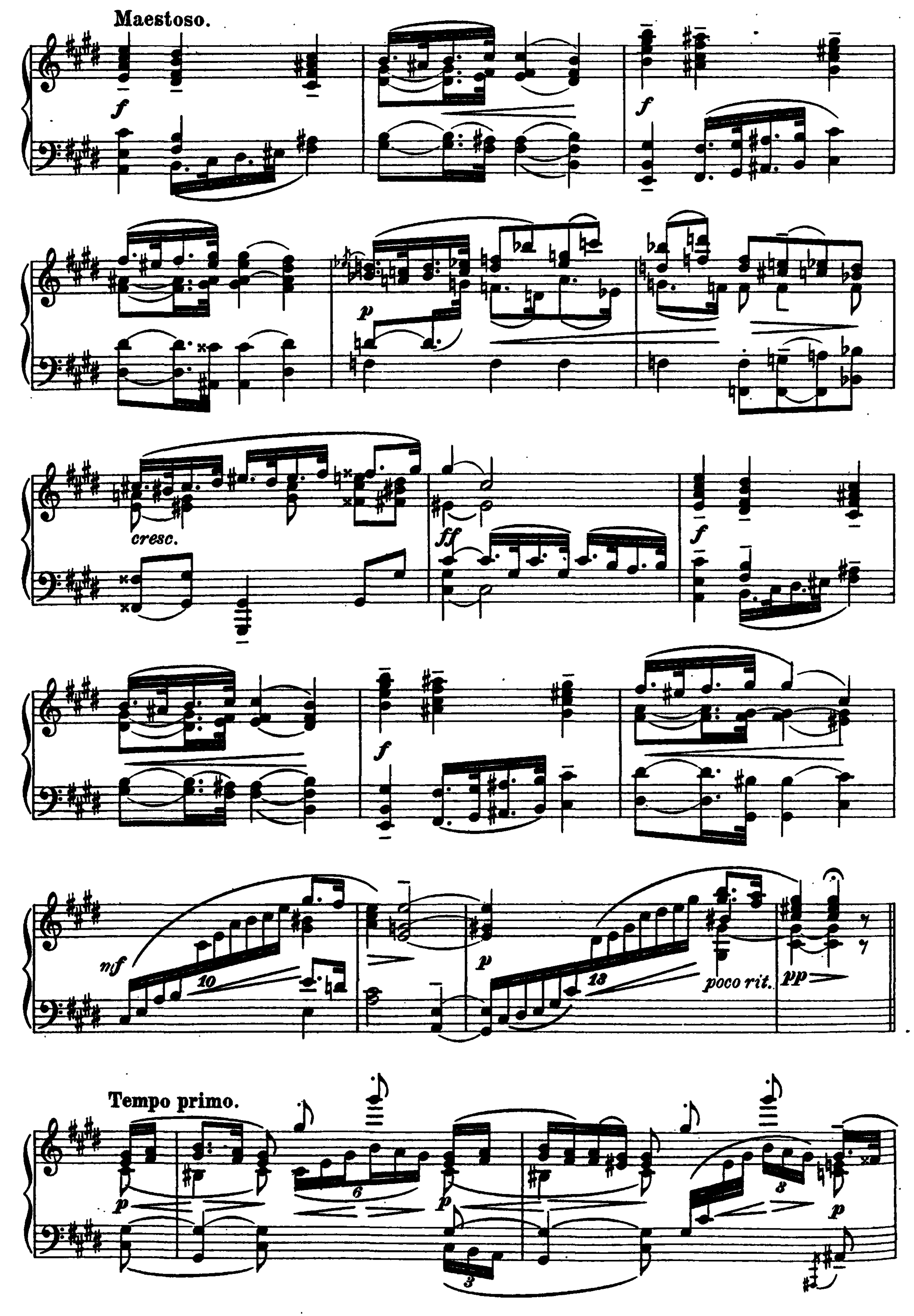


XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
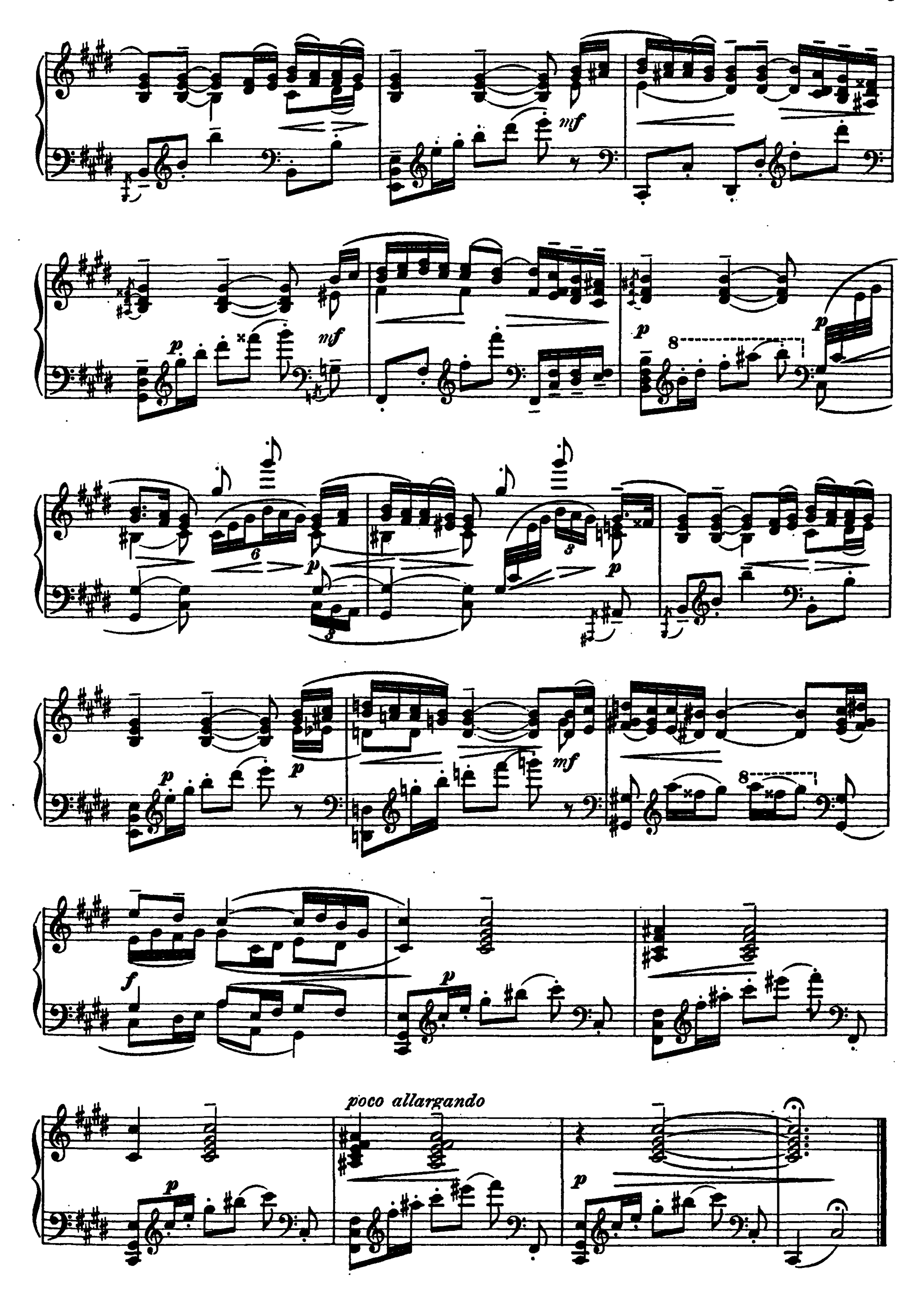
Frau ANNA WEISMANN gewidmet.

MENUETT

aus dem Cyklus: Acht Klavierstücke.
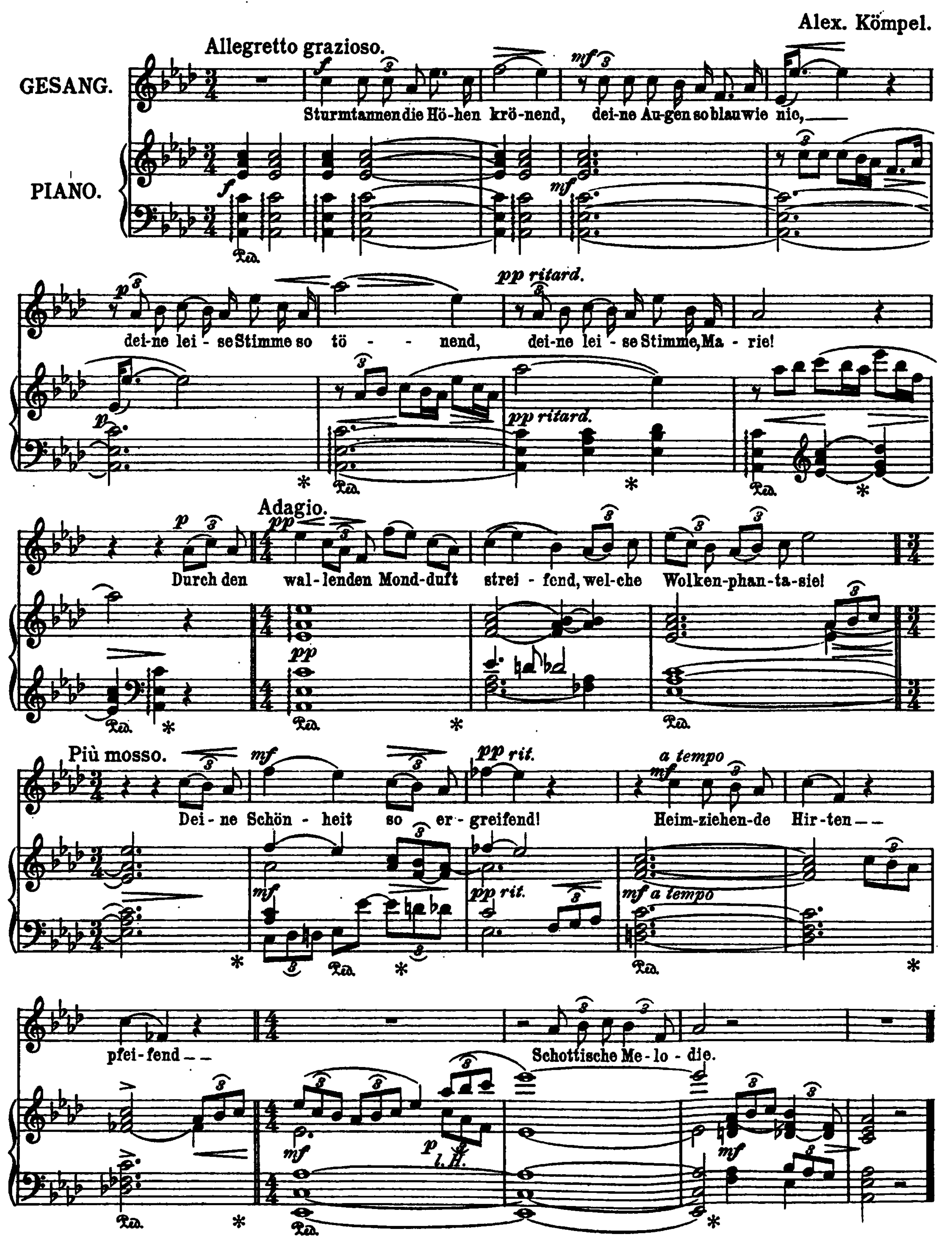



Maestoso.
f
f
p
cresc.
ff
f
f
mf
10
p
13
poco rit.
pp
Tempo primo.
p
6
p
3
3
p


mf
p
mf
p
p
6
p
3
p
p
mf
p
mf
8
f
p
poco allargando
p
p

Schottische Melodie.

(Isolde Kurz.)

Alex. Kömpel.



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1348

Zur Eröffnung der neuen Königlichen Hoftheater in Stuttgart.



XXXIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1911 bis September 1912) 8 Mark.

1912 Heft 24

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die neuen Stuttgarter Hoftheater.

DER große Wurf ist gelungen! Die schwäbische Residenz hat in den Theaterneubauten — dem Großen, dem Kleinen Haus, den Verwaltungsgebäuden und den Magazinen — etwas Monumentales erhalten, das für die nächsten und auch wohl für die ferneren Zeiten anderen Theaterunternehmungen in vielen Stücken zum Vorbild gereichen wird. In den Stuttgarter Bauten kamen Natur und Kunst sich in wundervoller Weise zu Hilfe. Die großartigen Gebäude stehen in einem herrlichen Park, dem oberen Teil der kgl. Anlagen; ein See, auf dem weiße und schwarze Schwäne ziehen, gibt dem Bilde der Rasenflächen, der Sträucher und Bäume, der einzigartigen Platanenallee noch besonderen, belebenden Reiz. Standbilder der Antike schmücken die sauber gehaltenen Wege, und von romantischem Zauber ist diese Natur erfüllt, wenn abends die Lichter der neuen Gebäude in sie hineinstrahlen. Nach jahrelangem Studieren und Beraten ist endlich dieser Platz (der ehemalige Botanische Garten) für die Neubauten bestimmt worden. Und man darf es heute sagen: es war der gegebene Platz, nicht nur seiner Schönheit wegen, sondern auch mit Rücksicht auf die Entwicklung der Stadt, auf die riesigen neuen Bahnhofbauten. Für den Baumeister, Prof. *Max Littmann*, galt es nun, den ästhetischen Eindruck mit den Forderungen der Umgebung in Einklang zu bringen, eine Forderung, die nicht immer gelingt oder nicht beachtet wird, wie uns das neue Kunstgebäude auf dem ehemaligen Theaterplatz leider zeigt. — Littmann hat mit entschiedenem Glück seine schwierige Doppelaufgabe, die ästhetisch-örtliche und die technisch-praktische, gelöst, wenn auch vielleicht manchem die Säulenreihe zum Eingang des Großen Hauses als zu massiv, im Hinblick auf den seitlich zurückliegenden königl. Privatgarten und den sich anschließenden Schloßflügel, erscheinen mag. Demgegenüber ist der Eindruck des Kleinen Hauses, dieser Perle eines Theaterbaues, noch schöner und einheitlicher; nur ein paar Säulen, und dann Flächen! Flächen, auf denen das Auge beruhigt weilt, von edlen Harmonien und schönen Farbentönen (Maulbronner Sandstein).

Littmann hat sich in seinen Stuttgarter Bauten weniger von der Seite des nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten ringenden Architekten gezeigt, Ideen und Wünsche unserer Zeit finden sich in der Architektur selber nicht so sehr. Aber Littmann ist ein Künstler von Geschmack, ein Mann der Initiative, der mit weitschauendem, umfassendem Blick theatertechnische Probleme gelöst hat, wie sie bis heute nicht gelöst, vielleicht nicht mal oft aufgestellt und gesucht waren. Die praktische, nützliche Seite — sie gehört bekanntlich oder leider nicht bekanntlich auch zur „Kunst" — ist von Littmann genial aufgefaßt und durchgeführt worden; hierin ist er durchaus der Theaterbaumeister unserer Zeit. Nur wer selber beim Bau gewesen ist, wer Bühnen aus der Praxis her kennt, kann voll beurteilen, was hier in Stuttgart geleistet worden ist.

In erster Linie imponiert die großartige Raumverteilung. Endlich ein Theater, das „Räume" hat! Raum in seinen ganzen Gesamtausmessungen, Raum bis ins kleinste Detail. Dem Publikum werden es schon die Garderoben zeigen, wie diese eine Hauptfrage gelöst wurde. Und beim Eintreten in den Zuschauerraum des Großen Hauses werden dann wieder die Leute sich wundern, wie behaglich und traulich das Parkett einem erscheint, wie eng beieinander man ist, trotz den bequemen Sesseln und den 729 Plätzen. Dies Gefühl des „Nachbarwerdens" ist ein Hauptvorzug des Zuschauerraums, ein für die Stimmung, für ihr Fortpflanzen und Festhalten wahrlich nicht zu unterschätzendes Moment. Auch glaubt sich der Zuschauer, trotz dem großen, trennenden Proszenium, der Bühne sehr nahe, wie auch von der Bühne selbst, vom Schauspieler aus, das Haus mit seinen zwei Rängen durchaus keine unheimlichen Dimensionen darstellt. Hören wir, was Prof. Littmann weiter sagt:

Der Zuschauerraum sollte völlig vom Proszenium aus entwickelt werden, und deshalb wurden zunächst alle Bedingungen für das Orchester festgesetzt, das nach der in einem Modellorchester veranstalteten Sitzprobe auf 136 qm für die Besetzung von großen Tondramen mit 106 Musikern und auf 116 qm für die gewöhnliche Besetzung mit 76 Musikern angelegt wurde. Die von dem Generalintendanten sowie dem Leiter der Stuttgarter Oper, Generalmusikdirektor Dr. Schillings, und Oberregisseur Gerhäuser an dem variablen Proszenium in Weimar und in dem versenkten Orchester[1] des Prinzregententheaters hier unter Mitwirkung von Felix Mottl, Richard Strauß und Baurat Unger (Hannover) angestellten Studien führten

[1] Die Versenkung des Orchesters wird irrtümlicherweise als eine Erfindung Richard Wagners betrachtet. Schon das vom Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen erbaute und 1667 eröffnete Komödienhaus in Dresden hatte ein versenktes Orchester; für die Versenkung trat Mitte des 18. Jahrhunderts Gretry (Lüttich) ein; sie wurde 1817 von Schinkel gezeichnet und auch von Gottfried Semper in verschiedenen seiner Entwürfe dargestellt.

zu der einstimmigen Anschauung, daß in unserem Falle das Orchester zu versenken und mit einem wenigstens für die im Parkett Sitzenden und die meisten Besucher des I. Ranges deckenden Wagner-Schirm zu versehen, und daß auch ein — im Prinzregententheater erstmals installierter — horizontaler Schalldeckel einzurichten sei, der vor- und rückwärts verschiebbar, die Aufgabe hat, in gewissen Fällen die Tonmassen des Orchesters zu „decken“. Dagegen sollte nach den mancherlei gemachten Erfahrungen das Orchester etwas mehr geöffnet, d. h. nicht zu tief unter die Bühne geschoben und von der Einrichtung des Wagnerschen doppelten Proszeniums (dem zwischen Bühnenumfassung und einem nach dem Zuschauerraum vorgebauten Proszeniumsrahmen gelegenen Hohlraum) abgesehen werden. Eine unter der Rampe stehende, versenkbare Wand ermöglicht eine Verkleinerung des Orchesters in Fällen, wo es nur mit 76 Musikern besetzt ist.

Waren damit die Bedingungen für die Ausgestaltung des Orchesters festgelegt, so fehlte noch die Ausbildung des Proszeniums bei einer Verwendung des Hauses für das gesprochene Wort, denn unmöglich konnte ein leeres Orchester ein würdiger Rahmen für das Schauspiel sein; es mußte als völlig unmotiviert störend wirken und trug als Schallfänger noch große akustische Gefahren in sich. Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, wurden unter den vorderen Parkettreihen große horizontal verschiebbare Tafeln angeordnet, die — herausgezogen — das Orchester überdecken und gleichzeitig Platz zur Aufstellung von weiteren Sitzgelegenheiten gewähren, so daß nichts mehr an ein Opernhaus erinnert.

Nach dem Vorgange des Münchner Künstlertheaters, das im Sommer 1908 durch Aufstellung der „Türme“ eine Reihe neuer Möglichkeiten geschaffen, wurde auf der Bühne ein innerer Proszeniumsrahmen aufgestellt, der für das größte Bühnenbild eine Breite von 12 m und eine Höhe von 8,50 m, für das kleinste eine Breite von 8 m und eine Höhe von 5 m bietet.

Von dem Proszenium aus steigt nun das Parkett im Verhältnis von 1 : 6,4 (= 15,6%) an; es ist völlig als Amphitheater durchgebildet; hat nur seitliche Ausgänge und lediglich rückwärts eine kleine Loge für Regisseure. (Von hier aus kann der leitende Regisseur in seiner Telephonkammer durch eine Glasscheibe die Vorstellung übersehen und mittelst eines Telephons, in das er ganz leise hineinspricht, das aber auf der Bühne selber seine Anweisungen in lautester Sprache wiedergibt, fortwährend, vom Zuschauer unbemerkt, in die Vorgänge eingreifen. Beide Häuser haben auch Schalleiter, die im Zimmer des Intendanten die Bühnenvorgänge akustisch mitteilen.) Der I. Rang zeigt in der Mitte die große Königl. Galaloge, an die sich hinter 2 Sperrsitzreihen links und rechts je 7 Logen anreihen. Als Ersatz für Proszeniumslogen liegen vor dem Proszenium rechts die Logen für die Majestäten, diesen gegenüber Logen für die Königl. Prinzen und den Intendanten. Der II. Rang hat nur Sperrsitzreihen. Der III. Rang erscheint lediglich als eine amphitheatralische Fortsetzung des II. Ranges. Die Sitzplätze (Stehplätze gibt es nicht) verteilen sich in folgender Weise: Parkett 729 Sitze, I. Rang 126 Sitze, Hoflogen 56 Sitze, II. Rang 230 Sitze, III. Rang 311 Sitze, zusammen 1452 Sitzplätze.

Im Kleinen Haus ist das Orchester als offenes Orchester (53 qm) für eine Maximalbesetzung von 46 Musikern durchgebildet. Auch hier wird bei Verwendung der Bühne für das Schauspiel die Orchesterbrüstung herabgelassen und das Orchester, wie im Großen Hause, überdeckt, um neben einer Verbesserung der äußeren Erscheinung auch noch Platz zur Aufstellung von Orchestersesseln zu gewinnen, und auch hier wurde ein innerer Proszeniumsrahmen aufgestellt, der ein größtes Bühnenbild von 8 m Breite und 6 m Höhe und ein kleinstes Bühnenbild von 6 m Breite und 5 m Höhe faßt. Das Parkett steigt hier nur im Verhältnis von 1 : 10 (= 10%), die Sitzplätze sind folgendermaßen eingeteilt: Parkett 441 Sitze, Hoflogen 10 Sitze, I. Rang 108 Sitze, Hoflogen 26 Sitze, II. Rang 252 Sitze, zusammen 837 Sitzplätze.

Unseren Lesern wird es nicht entgangen sein, daß wir nicht von einem Opernhaus und einem Schauspielhaus, sondern stets von einem Großen und von einem Kleinen Hause sprachen. Es wurde hier in Stuttgart nach dem gleichen Prinzip verfahren, wie in München beim Hof- und Nationaltheater und Residenztheater: Teilung des Schauplatzes für das Musikdrama, die große Oper, das monumentale Drama und anderseits für die komische Oper, das Seelendrama, für das moderne Schauspiel. So werden der Nibelungen-Ring, „Meistersinger“, „Tristan“, „Elektra“, „Aida“, „Die Stumme von Portici“ sich mit Wortdramen wie die Wallenstein-Trilogie, „Egmont“, die Königsdramen Shakespeares im Großen Hause vereinigen; „Figaros Hochzeit“, „Barbier“, „Der Corregidor“, „Ariadne“, „Rosenkavalier“ mit den Dramen Ibsens und vorwiegend den modernen intimen Stücken ihre gemeinsame Stätte im Kleinen Hause finden.

Diesen durchaus künstlerischen Gedanken hat Prof. Max Littmann seit München zum ersten Male wieder in die Tat umgesetzt und damit dem modernen Theaterbau eine entscheidende Wendung gegeben. Vorbildlich aber wird sogar sein Werk durch die Art, wie er die beiden Häuser zu einem untrennbaren Ganzen verband. Sein selbstbewußtes Wort in der Vorrede seiner Sonderpublikation [1]: „Mit den neuen Hoftheatern in Stuttgart würden zum ersten Male zwei Theater gleichzeitig in engem, organischem Zusammenhang nach künstlerischen Grundsätzen errichtet und damit ein neuer Typus geschaffen“ ist berechtigt! Diese Vereinigung der beiden Häuser, die Anordnung der Magazine, der Verwaltungsbauten, der Garderoben- und Dekorationsräume, zu einem organischen Ganzen ist es, was den Fachmann, den Theaterkenner zur Anerkennung und Bewunderung bringt. Was wir zu sehen bekommen, zeigt die Hand des erfahrenen Baumeisters, der alle modernen Errungenschaften in diesen Häusern in vollendeter Weise vereinigt hat, der weiß, was nottut. Das Nützliche und Zweckmäßige haben ihr gewichtiges Wort in die Wagschale geworfen und es entstand, was notwendig war, und mit ihm, was „schön“ ist. Max Littmann sagt dazu in seiner Schrift:

„Große Theaterprojekte sind oft nur nach ihrer äußeren Erscheinung oder nach der Formenwelt ihrer Innenräume beurteilt worden, wenngleich solche, die im allerneuesten, gerade modernsten Geschmack errichtet, in bezug auf das Theater doch außerordentlich veraltet sein können. Als zeitgemäß kann nur das Haus erachtet werden, das in seinen inneren Einrichtungen die Bedingungen erfüllt, die nach der heutigen Erkenntnis erfahrener und denkender Bühnenleiter und Künstler nötig sind, um in gleicher Weise sowohl den Produktionen unserer Klassiker und alter wie lebender Musiker und Dichter gerecht zu werden, und bei denen überdies die Anforderungen nicht außer acht gelassen werden, die das Publikum stellt, für das wir Theater erbauen.“

* * *

Die Anforderungen, die das Publikum stellt! Selbstverständlich dürfen sie nie allein bestimmend sein. Sie aber einfach ignorieren zu wollen, geht auch nicht an. Die Wechselwirkungen zwischen Künstler und Publikum werden die Dinge in der Wage halten. Die Frage: „Amphitheater oder Rangtheater“ wird stets auch eine Publikumsfrage sein. Littmann äußert sich dazu:

„Ganz zweifellos hat das Rangtheater den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß es auf kleinerer Grund-

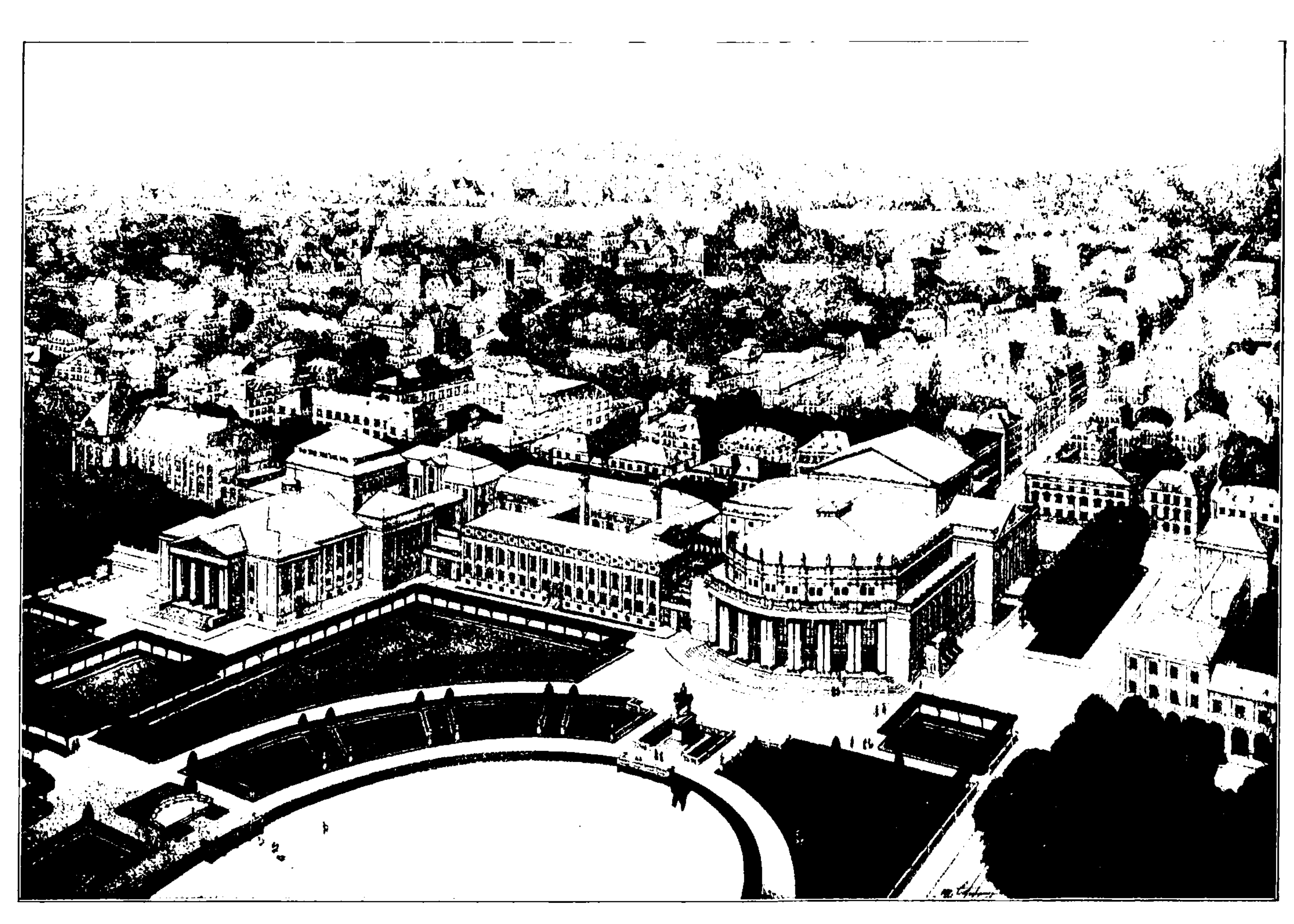
[1] **Littmanns Schrift erscheint reich illustriert im Verlage von *Alexander Koch* in Darmstadt, mit dessen Genehmigung die reproduzierten Theaterbilder entnommen sind.**

fläche mehr Menschen faßt, als ein Amphitheater. Es ermöglicht eine Teilung der Besucher, wo sie von höfischer Etikette oder gesellschaftlichen Einrichtungen verlangt wird, und es ermöglicht diese erst recht, wenn das Rangtheater wenigstens teilweise mit Logen versehen ist. Und darin dürfte die Hauptursache liegen, die dem Rangtheater seine Daseinsberechtigung gibt und so lange geben wird, als nicht unsere ganzen sozialen Verhältnisse geradezu radikale Umwandlungen erfahren haben."

Wenn Prof. Littmann bei seinen weiteren Ausführungen in den Konzessionen an das Publikum auch vielleicht etwas weit geht, so sind diese Ansprüche der Theaterbesucher, wie gesagt, doch tatsächlich nicht zu leugnen. Man darf es weiter auch nicht vergessen, daß Littmann selber drei Amphitheater gebaut hat: das Prinzregententheater und das Künstlertheater in München und das Volkstheater in Charlottenburg. Und er wird trotzdem zum Verteidiger der Rangtheater? Für die Berechtigung der Amphitheater führt Littmann seinerseits ins Feld:

„Ein Amphitheater gehört überall dorthin, wo das große Drama — sei es das Wort- oder das Tondrama — ausschließlich gepflegt werden soll, das eine monumentale Entwicklung des Auditoriums erfordert, und wo das Haus zu periodischen Festaufführungen benutzt wird, bei denen es sich — wie in Bayreuth und im Münchner Prinzregententheater oder im Münchner Künstlertheater — darum handelt, die ganze Aufmerksamkeit der Besucher auf die Bühne zu konzentrieren und den die Besucher gemeinsam verbindenden Gedanken auch in der Einheit der Plätze zum Ausdruck zu bringen. Das Amphitheater ist schließlich da am Platze, wo — wie im Volkstheater — alle Rang- und Klassenunterschiede fallen, und das demokratische Prinzip durch die Einheit der Plätze versinnbildlicht werden soll."

Nun, den Gedanken, daß etwa nur bei Festaufführungen die „ganze Aufmerksamkeit der Besucher auf die Bühne zu konzentrieren" nötig sei, können wir als künstlerisch unzureichend natürlich nicht akzeptieren. Wir selber aber haben gegen das Amphitheater in heutiger Form vor allem den schwerwiegenden künstlerischen Einwand, daß die Dimensionen des Zuschauerraums infolge des Wegfalles der Ränge und Galerien viel zu weitläufig gehalten werden müssen. Die Stimmung in dem Riesenraum ist absolut gefährdet, ein Gefühl ähnlich dem der „Platzkrankheit" überfällt einen (z. B. im Prinzregententheater). Das Empfinden der inneren Zusammengehörigkeit des Publikums, der „Kontakt" will sich gerade in diesen Räumen, die äußerlich die Zusammengehörigkeit durch die Einheitlichkeit der Plätze dokumentieren sollen, nicht oder nur sehr schwer einstellen. Und wer über der Mitte nach hinten seinen Platz hat, sieht die Szene sich immer mehr verkleinern. Vom Texte ist absolut nichts zu verstehen, Gebärde und Mienenspiel (im Musikdrama!) verschwimmen, die handelnden Personen erscheinen seelenloser, die Szene bekommt einen Stich ins Marionettenhafte. Und die Akustik ist hallend! Aber vor allem eine Frage, die wir hier nur streifen können: wo haben wir die Sänger für solche Riesenhäuser? Wohl aber hätten wir Sänger genug, die in kleinen Häusern völlig ausreichten, um ein gutes Ensemble zu geben. Das kleinere Theater ist das Erstrebenswerte! Den genannten Uebelständen könnte nur dadurch begegnet werden, daß man den amphitheatralischen Zuschauerraum bedeutend verkleinerte. Selbst wenn aber dadurch das Ideal in künstlerischer Hinsicht erreicht würde, wäre praktisch die Rentabilität des Theaters in Frage gestellt, die Zuschüsse müßten sich noch mehr steigern. Als beste Form erscheint



Die Königlichen Hoftheater-Neubauten in Stuttgart.
Gesamtansicht aus der Vogelschau mit der für später vorgeschlagenen Gestaltung der gärtnerischen Anlagen. — Gebaut von Professor Max Littmann in München.

zurzeit das amphitheatralische Parkett mit darüber gelagerten, ähnlich angeordneten Rängen. Damit rückte man immer weiter vom „welschen Logenhaus" ab und hätte doch den Vorteil der wirklich innerlich empfundenen Zusammengehörigkeit der Zuschauer, untereinander wie mit der Bühne. Und vor zu weitgehender „Intimität" im großen Drama bewahrt uns das moderne, weit ausladende Proszenium, der „mystische Abgrund" des Orchesters. Inwieweit dem Baumeister, zumal im Großen Stuttgarter Haus, diese Verschmelzung, Amphitheater und Rangtheater, schon gelungen ist, ob es nicht noch idealere Formen gibt, diese Frage wollen wir heute noch offen lassen.

Ein idealer Raum aber ist im „Kleinen Hause" geschaffen worden; ein wahres Schmuckkästchen von intimem Reize und vornehmer Behaglichkeit muß der Zuschauerraum genannt werden, der auch im Hinblick auf die eben erörterte Frage uneingeschränkte Zustimmung verdient. Und man denke: ein Theater wieder aus H o l z! Der ganze Zuschauerraum holzgetäfelt; welche Wärme, welche Aussichten auf die Akustik! Und nach der ersten Probe mit dem Wendling-Quartett ist die Akustik auch hervorragend zu nennen. Der Ton voll und rund, ohne Schärfe, bis zum letzten Hauch vernehmbar. Wie wird hier der „Figaro" wirken! Was werden die Besucher der Uraufführung von „Ariadne" sagen? Zweifellos wird der Eindruck überall gleich entzückend sein! „Der ganze Raum ist in dunklem Kirschbaumholz vertäfelt; auf dessen mattem warmem Rotbraun beruht die koloristische Wirkung, die durch eine grüne Brokatbespannung der über dem II. Rang umlaufenden Felder, durch die Seidenbespannung der Logen, die Portieren der Hoflogen, den grünseidenen Vorhang mit farbiger Applikationsstickerei und den grauen Bezug des Gestühls noch besonders gehoben wird. Ein schwach abgetönter, mit Stuckleisten geteilter Plafond, der nur durch eine mächtige Lichtkrone eine Unterbrechung erfahren hat, schließt den Raum. Eine starke Verwendung von Holz klingt in den Umgängen des I. Ranges und des Parketts wieder und wiederholt sich in dem F o y e r s a a l , dessen Farbenakkord in den warmen Tönen einer bis zum Plafond reichenden Wandvertäfelung in kanadischer Birke und mit einem satten Grün des Bodenteppichs die Grundnoten für einen unter dem Plafond sich hinziehenden Fries von Prof. *Adolf Münzer* gibt, der in fünf Bildern ‚Gesang', ‚Drama', ‚Tanz', ‚Komödie' und ‚Musik' behandelt. Jugendliche Gestalten darstellende Bronzen von Prof. *Habich* zu beiden Seiten der zum Salon der Galaloge führenden Türe vollenden den Schmuck des Saales, dem zwei niedere, ebenfalls in kanadischer Birke vertäfelte Erfrischungsräume vorgelagert sind, die durch Wandbilder von Prof. *Hölzl* und den Malern *Starker*, *Pellegrini* und *Leo Bauer* zu erhöhter Wirkung kommen."

Vom „Großen Hause" sagt die Denkschrift: „Von dem Gedanken ausgehend, daß die Aufmerksamkeit des Theaterbesuchers auf die Bühne gelenkt werden soll, wurde auch der Z u s c h a u e r r a u m mit einer gewissen Zurückhaltung geschmückt. Grau, Gelb und Silber ist der Dreiklang, in dem die farbige Stimmung des Raumes gehalten ist. Auf grauer, bis unter den I. Rang gehenden Ahornvertäfelung — aus akustischen und praktischen Gründen gewählt — sitzen die durch lichtgraue Pilaster geteilten, mit einem Damast in Altgold bespannten Wandflächen. Ueber einem Fries mit bemalten Kartuschen spannt sich die tief kassettierte Decke, die eine Flachkuppel trägt, auf der *Julius Mössel* die Sternbilder darstellte. Ein an der Außenwand umlaufender Kranz von Lüstern gibt dem Raume jede gewünschte Beleuchtungsstimmung; seidene Wandbespannungen und Portieren in den Logen werden den bevorzugten Plätzen jene Behaglichkeit verleihen, die für viele unzertrennlich ist von dem vollen und ungeteilten Genuß eines Kunstwerkes."

Entbehren die Zuschauerräume selber erfreulicherweise

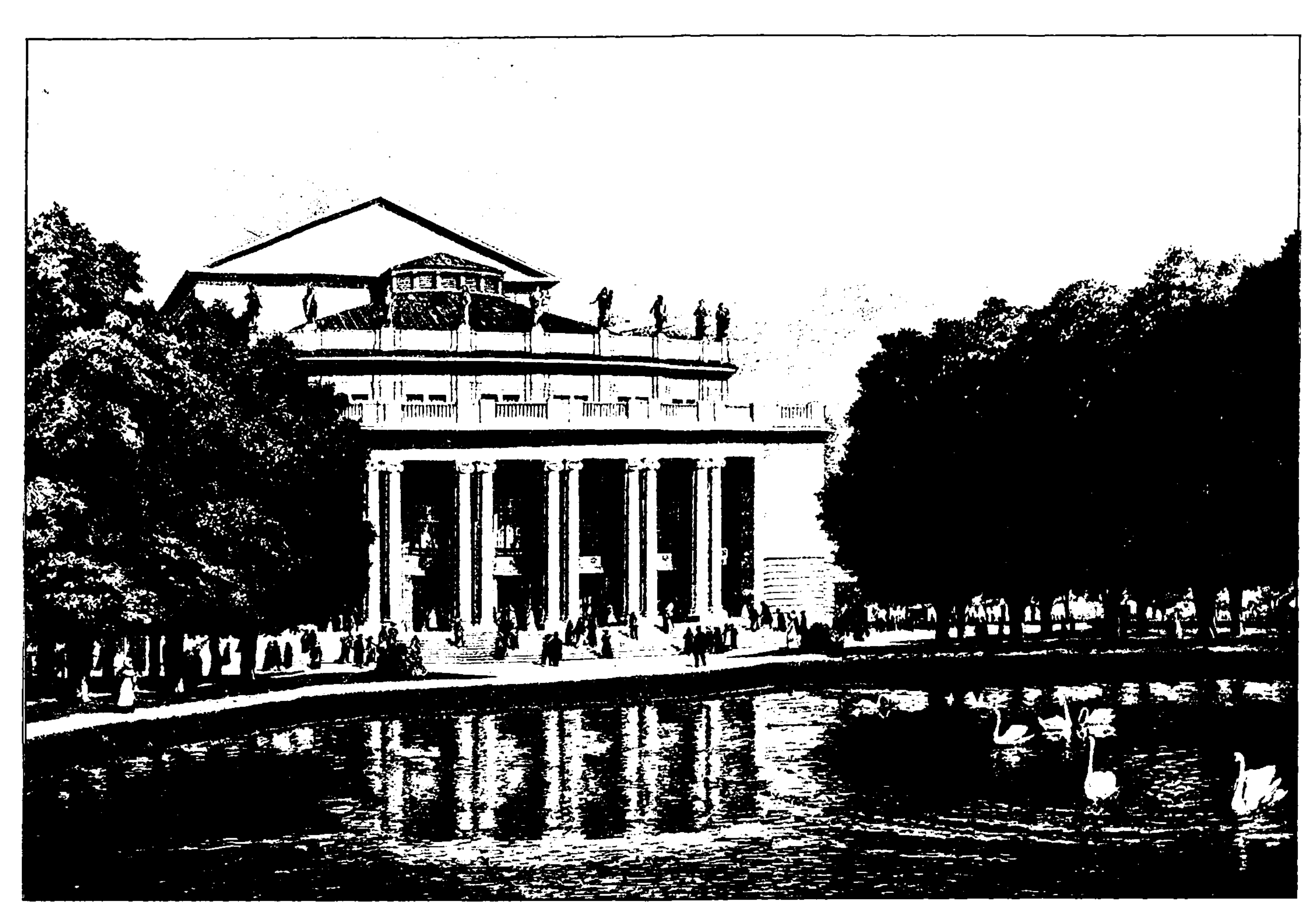


Die Stuttgarter Hoftheater-Neubauten: Kleines Haus mit Blick auf das Große Haus rechts.

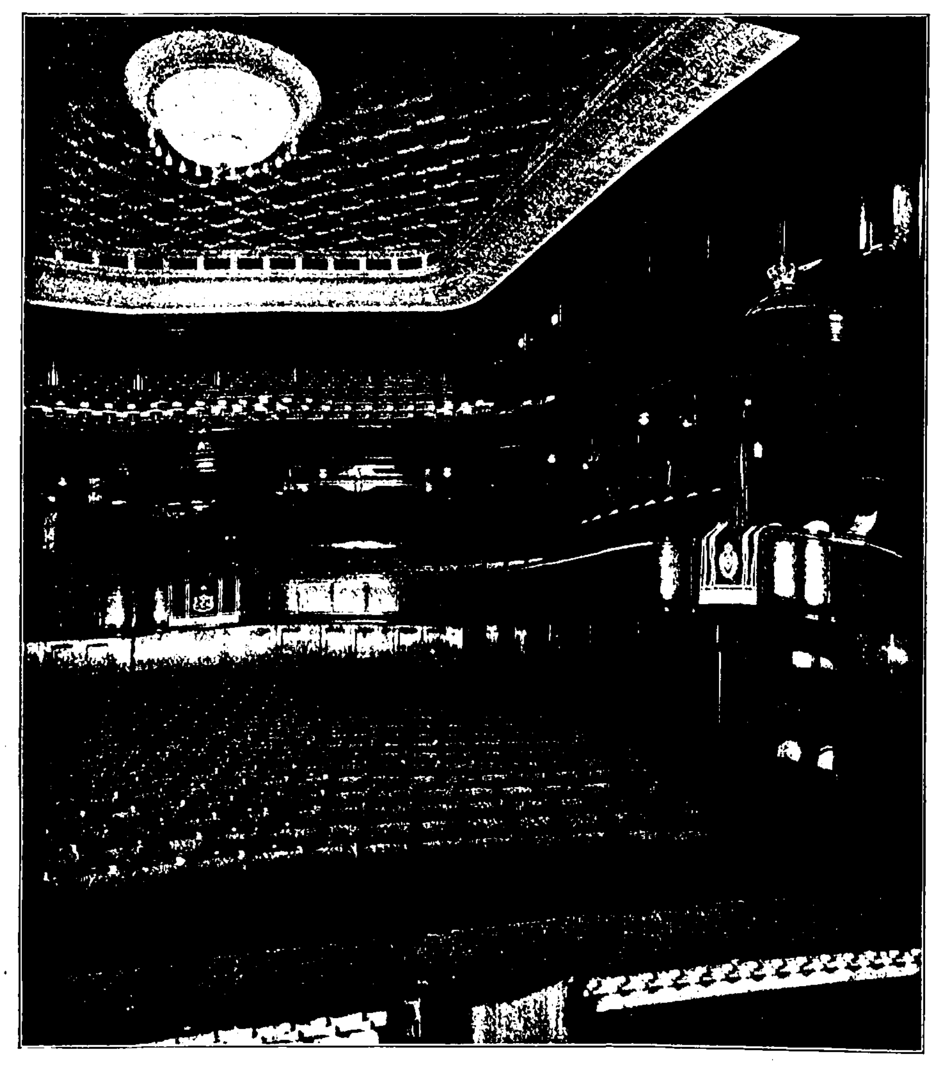
jedes überflüssigen Prunkes, geschweige denn jener Protzenhaftigkeit und Ueberladenheit, die wir in so manchem Theater leider auch heute noch finden, so konnte der künstlerische Schmuck außerhalb des Zuhörerraums reicher gehalten werden. Aber auch hier waltete im allgemeinen eine glückliche Hand. Es ist ein hohes Verdienst unseres Generalintendanten, Exzellenz *v. Putlitz*, daß er eine große Reihe von Künstlern zur Ausschmückung der Hoftheater heranzog und außerdem eine nicht geringe Zahl von Stiftern gewann, deren Freigebigkeit die künstlerische Ausgestaltung der neuen Hoftheater in einer ihr würdigen Weise ermöglichte. Auffallen muß es nur, daß man die Künstler der königl. (!) Versuchswerkstätte für Kunstgewerbe (an der Spitze steht *Bernhard Pankok*) ganz vergessen hat. Pankok hat den „Don Juan", die „Entführung" dekorativ und kostümlich neu hergestellt, mit seiner Figaro-Ausstattung wird das Kleine Haus eröffnet. War für ihn und die Seinen kein Raum mehr in den sonst so geräumigen Häusern? 20 Bildhauer von Namen, darunter nur einer außerhalb Stuttgarts, und 22 Maler (zwei außerhalb Stuttgarts) haben mit ihrer Kunst zur Verschönerung der Bauten beigetragen. — Bei dieser Gelegenheit sei auch der sozialen und sanitären Anlagen gedacht, die hier wohl auch als ein Vorbild zu bezeichnen sind. Geschmackvoll und behaglich sind die Konversationsräume des Solopersonals, des Orchesters (ausgezeichnet!), des Chorpersonals eingerichtet. Auch für die Probesäle wurde in einer bisher unbekannten Weise gesorgt. Der des Chors ist überraschend schön. Die Garderoben, selbst die der Statisten, sind musterhaft in Anordnung und Ausdehnung. Die Einrichtung von Brausebädern für Künstler und Bühnenarbeiter, dann z. B. die Tatsache, daß im Hause allein 46 telephonische Sprechstellen vorhanden sind, mögen dem Leser von den Dimensionen der neuen Hoftheater ein Bild geben, zu deren flüchtiger allgemeiner Besichtigung wir über zwei Stunden brauchten. Als Sicherung gegen Feuersgefahr sind 60 gewöhnliche sowie 485 selbsttätige Feuermelder vorhanden, die auf eine Temperatursteigerung reagieren, endlich 800 Grinell-Sprinklerbrausen, Regenapparate, Wechselschleier, außerdem nicht weniger als 94 Hydranten. Die eisernen Vorhänge sind hydraulisch betrieben, in den Umfassungswänden der Bühnenhäuser sind außerdem maschinell bewegliche Fenster für den Rauchabzug eingerichtet. Was den Bauten ihre weitere Bedeutung in der Entwicklung der Theateranlagen gibt, ist die Magazinanlage. Kein Dekorations-, kein Garderobenstück braucht sozusagen über die Straße. Alles ist beieinander unter trockenem Dach und Fach. Was damit an Zeit und Lasten gespart wird, ist enorm. „Die Magazinsgebäude — parallel zum Verwaltungsgebäude gestellt — liegen mit dem Boden ihres Hauptgeschosses auf gleicher Höhe wie die Bühnen beider Häuser, um den Transport möglichst zu erleichtern. Dieser erfolgt nach dem Großen Hause auf einer das ganze Magazin des Großen Hauses durchlaufenden Schwebebahn bis zur Bühnenumfassungsmauer und führt also auch direkt zur Seitenbühne. Ueber den Magazinen liegen die zur Auflage von drei Prospekten bestimmten Malersäle (großer = 545 qm, kleiner = 286 qm) mit Nebenräumen (Farbküchen und -kammer, Nähstuben, Atelier für den Vorstand, Wasch- und Garderoberäumen), unter den Magazinen die Schreinerei mit anschließender Schlosserei, alle drei durch Prospektaufzüge miteinander verbunden, so daß ein rationeller Betrieb gewährleistet ist."

* * *

Die beiden Bühnen selber machen einen kolossalen Eindruck, wenn man sie leer sieht. Räume, bei deren Anblick jedem Theatermenschen das Herz im Leibe lachen muß. Die Bühne des Großen Hauses hat 28 m Breite, 21,50 m Tiefe und 31,40 m Höhe (von Kellersohle bis Rollenboden). Dazu kommt eine Hinterbühne (von 20 m



Die Stuttgarter Hoftheater-Neubauten: Großes Haus mit Ausblick auf den See.



[Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Kleinen Hauses.

Theaters erfüllt. Sobald der Vorhang fällt, wird auf maschinellem Wege das ganze Zimmer (oder dergl.) nach hinten gezogen, die Schallwand der Seitenbühne öffnet sich, und die neue Szene kommt fix und fertig „herangerollt". Beim Oeffnen des Vorhangs sieht der Zuschauer, der nur ganz kurze Zeit zu warten brauchte, das gewohnte Bühnenbild. Die Decke der Szene wird durch Flächen, die während des Heranrollens vom Schnürboden herniederflattern, geschlossen. (Was für die Akustik ebenfalls von Bedeutung ist.) Wie eine Insel im Meere nimmt sich dann z. B. ein solch, übrigens an sich geräumiges Zimmer mit natürlich nur „soliden" Möbeln, im großen Raume des ganzen Bühnenfeldes aus. [Die (schon erwähnten) „Proszeniumstürme" geben dem Bilde die entsprechende Breite. Es kommt also nicht mehr vor, daß ein nur wenig tiefes, als sehr klein gedachtes Zimmer die übliche große Bühnenbreite hätte. „Die feste Bühnenmaschinerie besteht aus dem Schnürboden, drei Arbeitsgalerien auf jeder Längsseite der Bühne und sechs quer über die Bühne gehenden Laufstegen. Abweichend vom üblichen sind die Arbeitsgalerien außergewöhnlich hoch gelagert und zwar 1 m über Prospekthöhe, um die Einrichtung für die Wandeldekorationen mehr von der zum Spiel nötigen Fläche der Bühne abzubringen und dadurch den Betrieb zu erleichtern und um andererseits die Möglichkeit zu schaffen, ganze Prospekte als Panorama unter die Arbeitsgalerie hängen zu können."

Breite und 10 m Tiefe) und eine Seitenbühne. Die gleiche Einrichtung ist im Kleinen Hause durchgeführt, dessen Bühnenauswechslungen 20,60 m breit, 16 m tief und 27,30 m hoch sind. Die Seiten- und auch die Hinterbühne dienen zum Ersatz der sogen. „Drehbühnen". Die Erfahrungen mit der Drehbühne in München sind nicht so, daß man diese szenisch „schiefen" Bilder als gerade illusionsfördernd bezeichnen könnte. Die Nachteile des Gesamteindrucks sind hier entschieden größer, als die Vorteile der schnellen Verwandlung der Szene. Unmöglich aber ist heute ein Szenenwechsel nach älterem System. Das verträgt der moderne Zuschauer nicht mehr, und die Stimmung wird durch längere Pausen, die beim Umbau eines Bühnenbildes bei geschlossenem Vorhang nötig werden, unter allen Umständen zerrissen. Man denke an Shakespeares Dramen (die für die dekorationslose Szene geschrieben wurden). Außer der Drehbühne ist nun mancherlei versucht worden, aus diesem Dilemma herauszukommen. Man ging sogar bis zur Nachahmung der Shakespeareschen Szene selber. *Devrients* dreiteilige Bühne (Weimar, Faust), die *Perfallsche* Bühne in München, dann die Stuttgarter Don-Juan-Inszenierung durch *Pankok* und *Gerhäuser* sind lehrreiche, zum Teil auch geglückte Versuche zur Lösung des schwierigen Problems. Nun hatte Baron *zu Putlitz* als Richtlinie für die Bühneneinrichtung die „Dekoration" festgesetzt, daß diese „in dekorativer Beziehung ebenso ein bis ins kleinste realistisch ausgestaltetes Szenenbild, wie auch eine stilistisch vereinfachte Dekoration" ermögliche. Die neuen mächtigen Anlagen der Stuttgarter Hoftheater gestatteten das: Man erfand die Seiten- und Hinterbühne (sie sind schallsicher von der Hauptbühne getrennt). Für die kleinere Szene, für Interieurs, Zimmer wie auch für hintere große szenische Ausgestaltung, ist eine Hauptforderung des modernen

Die Beleuchtung ist ebenfalls nach den modernsten Errungenschaften besorgt und geregelt. Der ganz vorn an der Szene agierende Darsteller empfängt nicht bloß mehr das (untere) Rampenlicht, sondern auch Seiten- und Oberlicht. „Die nach dem Vierfarbensystem ausgeführte Beleuchtung der Bühne allein umfaßt im Großen Hause: 832 weiße Metalldrahtlampen (zu 50 Kerzen), 457 blaue, 400 rote, 400 gelbe, zusammen 2089 Glühlampen in festen Beleuchtungskörpern und in beweglichen Beleuchtungskörpern 190 weiße Lampen und 360 Lampen in den anderen Farben. Außerdem sind noch für die Beleuchtung mit Bogenlicht 6 Bühnenscheinwerfer zu 25 Ampère mit entsprechenden Projektionseinrichtungen, Farbenscheiben usw. installiert."

Dem Musiker nun wird die Einrichtung des Orchesters besondere Freude machen. Der Raum ist reichlich, die Streicher können ausholen. Die Sitzordnung ist etagenförmig; und zwar sitzen die Geigen, Violen am höchsten und um den Dirigenten herum! Nur bei ganz großer Besetzung (120 Musiker haben Platz) kommt ein Teil der Bläser unter die Bühne selber. Sonst ist dieser Raum durch eine Wand abgeschlossen. Wie schon erwähnt, ist das Orchester des Großen Hauses versenkt, das des Kleinen dagegen nicht. Das Orchester des Großen Hauses steht auf einem ausgedehnten Resonanzboden (Gerhäusers Anregung, auf die wir noch zu sprechen kommen), wovon man sich akustisch viel Wirkung verspricht. Die Orgel ist ganz oben über dem Vorhang eingebaut, der Spieltisch mit dem Spieler dagegen steht im Orchester (elektrische Verbindung).

* * *

Wir beschließen unseren Rundgang und Ueberblick über die neuen Stuttgarter Hoftheater mit dem Hinweis

auf die große Bedeutung der Parallelstellung der beiden Häuser. Bei früheren Versuchen auf anderen Plätzen Stuttgarts kam Prof. Littmann auf diese „Parallelstellung", „die in betriebstechnischer Beziehung von allen Theaterfachleuten als mustergültig anerkannt, in dem jahrelangen, wechselvollen Verlauf der Stuttgarter Theaterfrage immer wieder zur Basis der verschiedenen Projekte gemacht, auch der Konkurrenz von 1908 zugrunde gelegt wurde, und schließlich zur Ausführung kam". — Wir haben uns bei unserer Darstellung von drei verschiedenen Gesichtspunkten aus leiten lassen: um dem Leser ein ungefähres Bild von einem modernen Theater überhaupt zu geben, um die neuen Stuttgarter Bauten mit ihren Einrichtungen zu skizzieren, und um ihre Vorzüge vor den bestehenden Theatern darzutun. Ein Staat im kleinen kann man diesen Gebäudekomplex nennen, in dem nun das Volk der Künstler sein neues Reich aufschlägt. An ihrer Spitze steht als Generalintendant Baron *zu Putlitz*, dessen Verdienste um das Zustandekommen des Baues hervorragend sind, „der seit der Brandkatastrophe im Jahre 1902 seine ganze Kraft dem Projekte der neuen Theaterbauten gewidmet und in einer außerordentlich anregenden Art mit seinen großen Erfahrungen den Architekten unterstützt hat, so daß für diesen die Lösung der großen Aufgabe sich zu einer steten Quelle freudebringender Arbeit gestaltete". Und des Königs von Württemberg, dieses echten Förderers künstlerischer Bestrebungen, gedenkt die Sonderschrift in folgenden Worten: „Wenn es hier zum ersten Male möglich war, einen neuen Theatertypus zu schaffen, der weit abweicht vom Althergebrachten und der auch den Bedürfnissen einer ferneren Zukunft gerecht werden will, so ist das in erster Linie der unermüdlichen Fürsorge und den großmütigen Zuwendungen zu danken, deren sich unser Werk durch Seine Majestät den König Wilhelm II. zu erfreuen hatte." Zu den 7 ½ Millionen Baukosten hat die Stadt Stuttgart 1 ¼ Millionen beigesteuert. Ueber 7 Millionen; eine große Summe! Aber diese Summe ist mal richtig ausgegeben worden. Schwabens Hauptstadt hat ein Hoftheater, wie es sich sehen lassen kann. Mögen ihre Bewohner sich seiner wert zeigen, mögen, namentlich die reicheren Kreise, mehr als bisher ihre Teilnahme bekunden. Möge aber auch das Wort des größten Schwaben, Friedrich v. Schiller, als Wahrzeichen der neuen Theater den Künstlern für alle Zeiten im Gedächtnis bleiben:

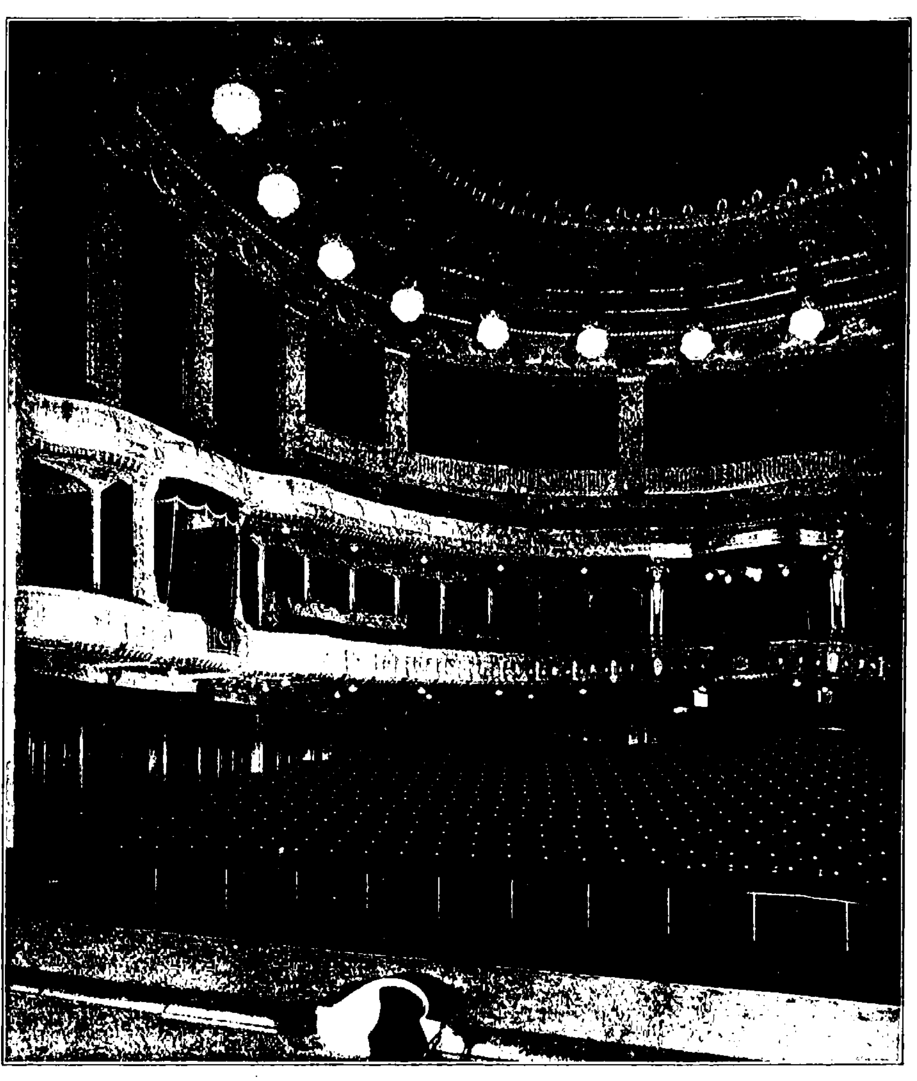
„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, — bewahret sie!"

* * *

Vorstände und Sänger der Stuttgarter Hofoper.

Zum Beginn der neuen Theatersaison am 14. September, der zugleich die Eröffnung der beiden neuen Häuser unter zahlreicher Beteiligung illustrer Gäste bringt, geziemt es sich wohl, in unserer Festnummer der ausübenden Künstler, Vorstände wie Sänger der Oper, zu gedenken, durch deren Wirken den monumentalen Bauten aus Stein erst Leben und Seele eingehaucht wird. An der Spitze der Hoftheater steht Generalintendant Exzellenz Baron *zu Putlitz*. Dem Namen Putlitz haftet schon vom Vater in Karlsruhe her ein guter Klang in der Bühnenwelt an. Sein heutiger Träger hat einen berechtigten großen Ruf als ein Intendant von außergewöhnlicher Befähigung, als ein wirklich künstlerisch empfindender Bühnenleiter, dem es nicht um die möglichst günstige Beleuchtung seiner eigenen Person, sondern um die Sache selber zu tun ist; der, von Vorurteilen frei, mit kühner Hand dem Stuttgarter Theaterleben eine besondere, moderne Note gegeben hat, und der auch als Vizepräsident des Bühnenvereins an verantwortungsvoller Stelle hervorragend tätig ist. Was er bei der im fortschrittlichen Sinne gehaltenen Gestaltung des Repertoires für die Stuttgarter Hofbühne geleistet hat, ist so gänzlich von aller Schablone abweichend, daß er geradezu vorbildlich gewirkt hat und wirkt, soweit die oft verkannte und mißbrauchte „höfische Rücksicht" der Kunst gegenüber überhaupt auf Vorbilder reagiert. Baron v. Putlitz hat wie kaum je ein anderer gezeigt, daß man ehemaliger Offizier und doch ein guter Intendant sein kann. Und er hat ferner gezeigt, daß sich künstlerische Intentionen mit geschäftlicher Klugheit und kaufmännischem Geschick verbinden lassen. Daß ihm, wie im vorigen Artikel schon erwähnt, bei den Neubauten der Hoftheater außerordentliche Verdienste zuzusprechen sind, werden die Stuttgarter hoffentlich nie vergessen. Wir haben einen Intendanten, um den uns größere Bühnen beneiden und auch beneiden dürfen, und wir hoffen, ihn noch recht lange an der Spitze unserer Bühnen zu sehen.

Eine nicht zu unterschätzende Tat des Intendanten war die Berufung von *Max Schillings* zum musikalischen Oberleiter der Stuttgarter Oper. Als die Frage des Nachfolgers Pohligs spruchreif wurde, da wählte Putlitz nicht einen Mann, der etwa der Intendantenwürde zur Folie gedient hätte, sondern einen Musiker von allgemeinem weitreichendem Rufe, dessen Persönlichkeit eine ganze Richtung, ein Programm in sich schloß: einen durchaus selbständigen, unabhängigen Künstler. Daß beide Männer, Putlitz wie Schillings, in vortrefflicher Weise nebeneinander arbeiten, ohne jede „Krisen" und unter Ausschaltung aller jener Kulissenintrigen, die leider nur zu oft selbst an Bühnen von Rang auf den künstlerischen Gang der Dinge hemmend wirken, das schon kennzeichnet die beiden Charaktere ohne weiteres. Die harmonische Zusammenarbeit, bei voller gegenseitiger Achtung der Persönlichkeit, gibt unserem Hoftheater eine besondere Note, dieser „Ton" macht bei uns die Musik. Und die ist wahrlich nicht schlecht. Was Schillings als Opernleiter geleistet hat, ist bekannt. Die Uraufführung der „Ariadne



Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Großen Hauses.

auf Naxos“ in Stuttgart sowie die daran anschließende Strauß-Woche bilden vorläufig einen krönenden Abschluß seiner Reformarbeit.

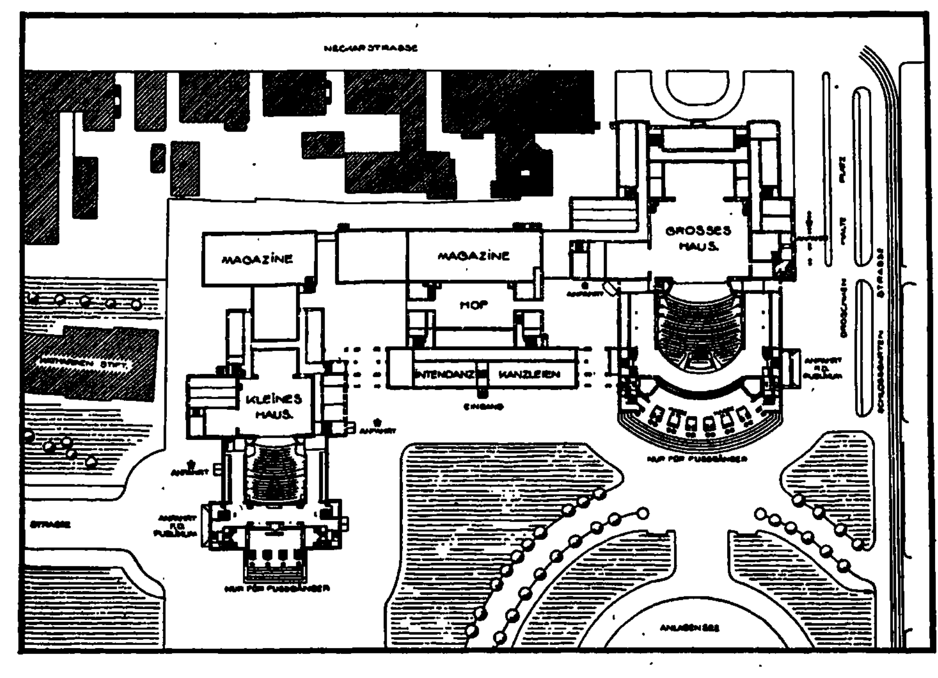
Ein glücklicher Gedanke von Schillings war es, als Regisseur den ihm befreundeten und geistesverwandten, früheren, namhaften Heldentenor *Emil Gerhäuser* vorzuschlagen, wozu Putlitz in rechter Erkenntnis der Dinge seine Zustimmung gab. In Schillings-Gerhäuser verkörpert sich gewissermaßen Kapellmeister und Regisseur, welchen Idealzustand ja Hans Pfitzner in Straßburg allein anstrebt. Ob die Personalunion wirklich das Bessere ist und den Sieg davonträgt über zwei Künstler, die sich gegenseitig verstehen und die gleich hohe Ziele haben, das wollen wir heute nicht zur Entscheidung bringen. Der Geist, aus dem heraus in Stuttgart Oper und Drama inszeniert werden, ist gut und wird fortzeugend Gutes gebären. Mit der temperamentvollen und anschaulich geschriebenen Skizze über die Entstehung einer Oper im folgenden Aufsatz hat Gerhäuser als Opernregisseur unbewußt ein Charakterporträt gegeben, zu dem man ihm gratulieren darf.

Als unermüdliche Mitarbeiter des Generalmusikdirektors sind die Hofkapellmeister *Erich Band* und *Paul Drach* zu nennen. Je nach ihrem Temperamente leisten sie dem Theater vorzügliche Dienste. Band, ein geborener Berliner, war als Kapellmeister in Mainz, Bremen, Rostock tätig, ehe er (1905) nach Stuttgart berufen wurde. Außerhalb des Theaters ist Band auch noch mit zweifellosem Erfolge hervorgetreten. So als Dirigent des Vereins für klassische Kirchenmusik und des. Lehrergesangvereins, als Komponist und Musikschriftsteller: „Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters“ („N. M.-Z.“), „Partiturschmerzen“ („Die Musik“), „Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters“ (Stuttgart, Verlag Albert Auer), „Operndeutsch“ („Kunstwart“). Außerdem stammt von ihm die Bearbeitung des „Schwarzen Dominos“ mit Rezitativen. — Sein Kollege *Paul Drach*, der bekannten Künstlerfamilie entstammend (geboren in Karlsruhe), hat als Schüler Ordensteins und Thuilles in Schwerin (unter Zumpe), in Bremen, Ulm usw. als Theaterkapellmeister gewirkt, bis ihn Schillings nach Stuttgart berief. Drach hat sich neuerdings einen Namen gemacht durch seine Tätigkeit an der Covent-Garden-Oper in London, wo ihn Hans Richter besonders auszeichnete und wo er auch an dessen Stelle mit außerordentlichem Erfolge bei Publikum und Presse die Wagnerschen Dramen dirigierte. — Prof. *Arpad Doppler*, ein geborener Budapester, ist der Mann, der als Chordirektor den Stuttgarter Hoftheatersingchor anerkanntermaßen zu einem der besten unserer größeren Bühnen gemacht hat. — I. Konzertmeister ist der namhafte vorzügliche Geiger Prof. *Karl Wendling* (Biographie in Heft 14, Jhrg. 1906 der „N. M.-Z.“). — Als Repetitoren sind Musikdirektor *Schiller* und *Heinz Ludwig* zu nennen. — Als Regisseur für die kleinere Oper wirkt *Felix Decken*, dessen Mime eine bewundernswerte darstellerische Leistung ist.

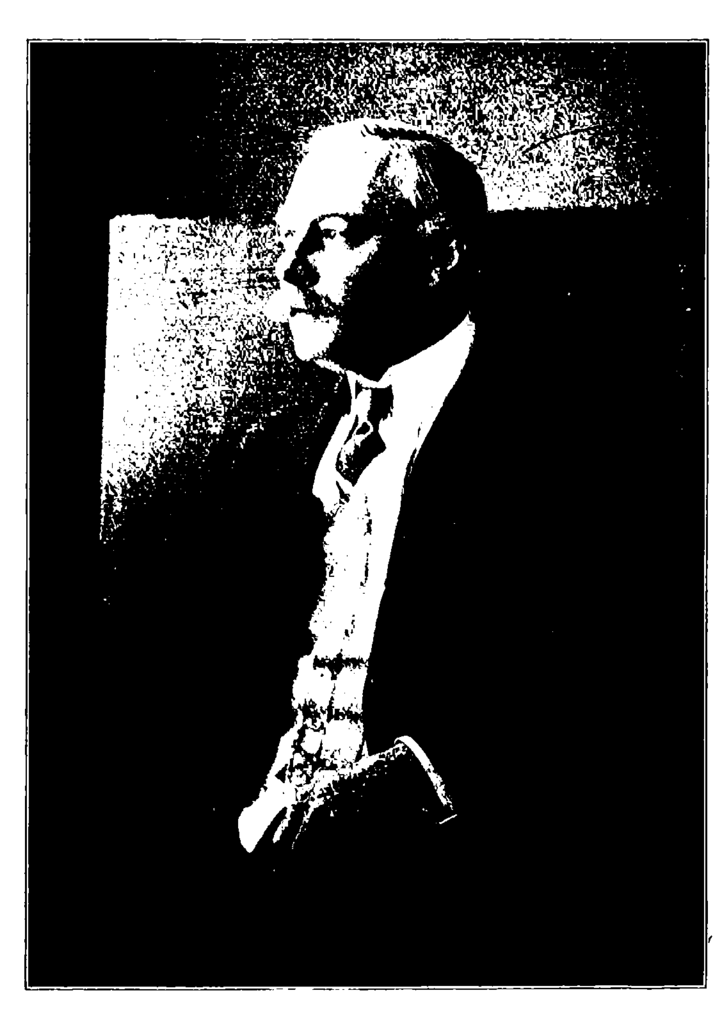
Ueber die Sänger und Sängerinnen müssen wir uns kurz fassen. Der Raummangel gestattete es uns auch nicht, alle Darsteller im Bilde wiederzugeben. Suchen wir ihre Art mit ein paar Worten zu skizzieren, wie uns die einzelnen Persönlichkeiten gerade vor die Augen treten. Da ist Frau *Hedy Iracema-Brügelmann*, die Schillings aus dem Konzertsaal für unsere Oper gewann. Ihre schöne, wohllautende Stimme, ihre hochentwickelte Gesangskunst machen sie uns besonders schätzenswert. Sie singt Rollen wie Elsa, Elisabeth, aber auch die Donna Anna und sogar die Chrysothemis in der Elektra. Bild und biographische Skizze hat die „N. M.-Z.“ in Heft 24 des Jahrgangs 1909 gebracht. Neben ihr wirken im Fache der Jugendlich-Dramatischen *Marga Junker-Burchardt*, die namentlich in sentimentalen Partien („Mignon“) ihre schönen stimmlichen Mittel zum Ausdruck zu bringen weiß. Auch ihre Sophie im „Rosenkavalier“ brachte ihr berechtigte Anerkennung, wogegen Soubrettenrollen ihr weniger liegen. *Erna Ellmenreich* hatte „ihren“ Erfolg als Rosenkavalier; wer sie in der Auftrittsszene des zweiten Aktes gesehen, glaubt, daß der Dichter diese Partie eigens für ihre Erscheinung geschrieben hat. Die begabte junge Sängerin hat aber auch sonst schon sehr Gutes geleistet, so als Butterfly; mit dem Wagnis, die Salome zu singen, überraschte sie. Sie hat sich dabei tapfer gehalten, wenn auch die Partie, vor allem stimmlich, noch nicht erschöpft wurde. Als Hochdramatische haben wir *Sophie Cordes-Palm*, deren stimmgewaltige, bis zum Schluß völlig aushaltende Elektra in Stuttgart eine kleine Sensation hervorrief. In der Gestaltung der Wagnerschen Heldinnen wächst Frau Cordes zusehends. Das Altfach vertritt zurzeit *Johanna Schönberger*, eine bewährte Kraft unserer Oper, die heute namentlich in drastischen und komischen Partien vortrefflich ist. Als jüngere Soubretten sind *Ida Kempp-Nettsträter* und *Helene Pola* tätig, als weitere Altistin Frl. *E. Schaumburg*. Eine temperamentvolle Koloratursängerin ist *Ida Hanger*, die aber auch in dramatischen Partien die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. Ihre pikante Leistung in „Susannens Geheimnis“ fand mit Recht viel Anerkennung, nicht minder die drei Frauen in „Hoffmanns Erzählungen“.

Unter den Sängern fehlte uns in letzter Zeit der ständige Heldentenor. *Oskar Bolz* (Hamburg) ist nur für Gastspiele engagiert, der Kieler *Tyssen* tritt in die Bresche mit dem Beginn der Spielzeit ein. Leider müssen wir *Karl Erb* nach München abgeben. Bei den Leistungen dieses begabten und ernsthaft-strebenden Sängers darf man von Kunst reden. Sein Tenor ist lyrisch mit starkem Einschlag ins Heldenhafte. Wie weit er sich nach dieser Richtung hin fortentwickelt, bleibt abzuwarten. Geben wir Raum für einige biographische Zeilen, die uns Erb zugesendet hat: „Ehemals städtischer Beamter in Ravensburg — meiner Geburtsstadt — kam ich 1907 als Eleve an die hiesige Hofbühne. Nach vier Monaten dramatischen Unterrichts bei Hofsänger Islaub sang ich im Juni 1907 den „Evangelimann“ und schon im September desselben Jahres den „Lohengrin“, beide Partien jedoch ohne die geringste Unterweisung über Tonbildung. Ich sang eben, wie mir der Schnabel gewachsen war. Später studierte ich Gesang. Da ich aber ein gar zu ungeschickter Schüler war, will ich den Namen des Lehrers — um ihm ja nicht zu schaden — verschweigen. 1908 bis 1910 war ich am Stadttheater Lübeck. Mit fünf studierten Rollen übernahm ich dort das Fach des ersten Tenors und mit dreißig gesungenen — großen — Partien trat ich 1910 mein Stuttgarter Engagement an, das mit Schluß dieser Spielzeit zu Ende geht. 1913 trete ich in den Verband der Hofoper München. — Meinen größten und wärmsten Dank bringe ich dauernd Exzellenz zu Putlitz dar, der meine ganze Bühnenlaufbahn kräftigst förderte. Als ich mich vor vier Jahren von ihm verabschiedete, sagte er: ‚Machen Sie mir und Stuttgart Ehre!‘ — Ich habe stets danach gestrebt und will das auch künftig tun.“

Ein Sänger von künstlerischem Feingefühl und intellektuellem Streben ist auch der Bassist *Emil Holm*, Sohn eines Kopenhager Schiffreeders, der über Kopenhagen, Nürnberg, Düsseldorf zu uns kam und als wertvolle Stütze unseres Ensembles sich seit langem bewährt. Neben ihm wirkt der mit einer nicht oft zu findenden schönen Baßstimme ausgestattete *Reinhold Fritz*; er hat neuerdings einen Ausflug aufs Gebiet des Heldenbaritons (Wanderer) nicht ohne Glück und Hoffnungen unternommen. Offiziell ist das Fach des Heldenbaritons mit *Neudörffers* Rücktritt verwaist; zum Teil (Wotan, Fliegender Holländer) füllt es unser *Hermann Weil* aus, der sich in letzter Zeit als Bayreuther Hans Sachs und als Mitwirkender an der Metropolitan-Oper einen über Stuttgart hinausgehenden Namen gemacht hat. Weil ist ein ebenso musikalischer, stimmbegabter Sänger, wie intelligenter und erfahrener Darsteller, auf den die Stuttgarter Oper mit Recht stolz ist. Eine starke Begabung, darstellerisch wie stimmlich, steckt auch in *Albin Swoboda*, die



Plan von den Stuttgarter Hoftheater-Neubauten.



Generalintendant Exzellenz Baron ZU PUTLITZ.
Hofphot. Andersen, Stuttgart.

nur noch nicht so ganz und einheitlich zur Reife gekommen ist. Swoboda singt den Ochs, daneben Figaro, einen köstlichen Kezal, und hat dann wieder auch als Wolfram überrascht. Er ist noch jung, ihm steht eine Zukunft offen. Die Baritonisten *Groß*, *Puhl*, *Schuster* sind als Anfänger schon mit recht erfreulichen Leistungen hervorgetreten. Lyrischer Tenor ist *Peter Müller*, dessen schöne Stimme berühmt war, der auch heute noch hauptsächlich in Rollen, die etwas Urwüchsiges, den Naturburschen erfordern, seinen Mann stellt. Ein Sänger von Eigenart und Schliff, mit sehr sympathischer Stimme ausgestattet, ist der junge lyrische Tenor *G. Meader*, ein geborener Amerikaner, von dem wir auch noch manches erhoffen dürfen.

Zusammenfassend sei bemerkt, daß unsere Oper hauptsächlich ein künstlerisches Ensemble erstrebt, und daß sie heute unter Leitung der erwähnten Männer und von künstlerischem Geiste durchdrungen, Leistungen hervorbringt, die, wie auch von Kapazitäten betont, ausgereifter, wertvoller, kulturell höher stehend sind als die manch anderer Bühnen, die über bedeutendere Sänger verfügen als die unseren. Es darf aber doch auch nicht verkannt werden, daß in diesem Ensemble Lücken vorhanden sind, die auf die Dauer die gedachte künstlerische Gesamtentwicklung gefährden könnten. Zweifellos ist das auch von den leitenden Persönlichkeiten erkannt. Möge nur nicht etwa falsch angebrachte „Sparsamkeit" der in Betracht kommenden Stellen die Absichten der künstlerischen Leitung beeinträchtigen und damit die Bedeutung der neuen Stuttgarter Theater nicht voll in die Erscheinung treten lassen. Wer A gesagt hat, muß auch B sagen!

Oswald Kühn.

Die Entstehung einer Opernpremiere.

Aus dem Tagebuche eines Opernregisseurs.

29. April 1912.

RICHARD STRAUSS hat den Wunsch ausgesprochen, daß wir in unserer Strauß-Festwoche im Oktober zur „Salome" noch die „Feuersnot" aufführen möchten. Das Werk ist schon lange bei uns angenommen; aber bisher ist die geplante Aufführung immer am Kinderchor gescheitert. Unser Chordirektor, Professor Arpad Doppler, sagte mir, die Intervalle seien für Kinder fast unmöglich zu treffen; ja viele seiner Chorsänger wären nicht ohne weiteres imstande, sie zu bringen. Wir werden zunächst ein Ausschreiben erlassen, daß Kinder mit guten Stimmen für die Hofoper gesucht werden. Vielleicht melden sich einige Begabte. Ich habe meinen Regieauszug von „Feuersnot" mit weißem Papier durchschießen lassen und inzwischen mich mit dem Textbuch des „Singgedichtes" — dies ist der Untertitel der „Feuersnot" — beschäftigt. In Dresden mußten bei der Uraufführung einzelne etwas freie Stellen von Wolzogens Dichtung abgeändert werden — „um das sittliche Empfinden nicht zu verletzen". Die Dresdner Leitung hat dabei übersehen, daß man gewisse Dinge in der Oper recht wohl sagen kann, welche im Schauspiel kaum angehen. Wer nimmt in der „Walküre" daran Anstoß, daß die Geschwisterliebe im ersten Akt verherrlicht wird? Sittlichkeitschnüffler haben wir hier ja auch. Aber das Publikum macht dabei nicht mit. Und wir sind das fortschrittlichste Hoftheater.

6. Mai.

Alle Besetzungsschwierigkeiten sind gehoben. 24 Kinder haben sich auf unser Ausschreiben gemeldet, zwölf Buben und zwölf Mädchen, teilweise mit guten Stimmen; wir verstärken den Kinderchor noch durch einen Teil unsrer Chordamen, dann wird's schon gehen. Die musikalischen Soloproben sind im Gange. Schillings hat zuerst eine Leseprobe gehalten und dann den einzelnen Korrepetitoren die verschiedenen Partien zum Studium mit den Sängern überwiesen. Das ganze Repertoire ist mit Klavierproben gespickt wie ein Schlachtbraten mit Speck.

7. Mai.

Heute haben wir eine Dekorationsprobe zur „Feuersnot" gehalten. Das Haus auf der linken Seite, welches demoliert werden muß, ist schon früher von unserem Hofrat Plappert gemalt worden und braucht nur verrahmt zu werden. Das Treppengeländer, das ebenfalls entzwei geschlagen wird, muß in unserer Schreinerei gemacht werden, die Geländerstäbe werden mit Einschnitten versehen, so daß die Jungens das ganze Geländer im Augenblick auseinandernehmen können. Fensterladen und Türe, welche zerbrochen werden, müssen ebenso vorgerichtet sein. Weiter nach hinten kommt dann das große Haus aus dem „Pfeifertag", und auf einer Erhöhung, zu der eine schräge Ebene hinaufführt, schließt gegen die Hinterbühne in der Mitte unser großes Tor aus den „Königskindern" als „Sendlingertor" das Bühnenbild ab. Auf der rechten Seite aber muß das Haus des Bürgermeisters mit dem Söller neu erstellt werden. Plappert hat mir in einigen Tagen das Modell versprochen.



Generalmusikdirektor Professor Dr. MAX SCHILLINGS.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

9. Mai.

In der Garderobe sieht's für „Feuersnot“ nicht zum besten aus. Als Zeit ist im Textbuch unverständlicherweise das 12. Jahrhundert vorgeschrieben; aber erst im Jahre 1254 wurde die innere Stadt in München mit Ringmauern, Wällen und Toren versehen. Es gab also im 12. Jahrhundert noch kein Sendlinger Tor und wahrscheinlich auch keine „Sendlinger Gassen“. Die Zeitbestimmung kann demnach nicht bindend für die Aufführung sein. Gott sei Dank, denn sonst müßte die Oper im Kostüm des Lohengrin spielen und das paßt ganz und gar nicht zum grotesken Charakter des Werkes. Wir werden auf den Zettel setzen: „Die Handlung spielt in alter Zeit in München,“ und mit der kostümlichen Ausstattung den Charakter eines derben alten deutschen Märchens zu treffen suchen. Pils, der Garderobeinspektor, hat in einzelnen Märchenbüchern ein paar famose Typen aufgestöbert, die wir gut verwenden können. So ein paar groteske Bürgerfiguren, einige blöd dreinsehende Gewappnete, ein paar alte Klatschbasen, einen gutmütigen Burgvogt und einen gemütlichen dicken Bürgermeister können wir aus unserem reichen Fundus wohl zusammenstellen. Aber für die Jungfer Diemut und ihre Gespielinnen, welche die Anmut vertreten, ist nichts Rechtes vorhanden; desgleichen muß für den Kunrad, die Hauptperson, ein neues Gewand her. Pils sagt, er habe kein Geld mehr; aber ich hoffe auf unseren Chef (Exzellenz v. Putlitz); was nötig ist, hat er noch immer bewilligt.

10. Mai.

Heute abend habe ich einer Probe unseres Chordirektors mit den Kindern beigewohnt. Ich bewundere wirklich die fabelhafte Geduld unseres Doppler; unermüdlich paukt er mit den einzelnen Stimmen Note um Note. Eigentlich eine Sträflingsarbeit, diese Intervalle und den noch viel schwierigeren Rhythmus den Kindern mit der nötigen Genauigkeit ins Gedächtnis zu hämmern. Die Chöre, sagt mir der Chordirektor, seien schon ziemlich im Lot; aber es würden viele Ensembleproben mit den Kindern und Soli nötig sein. Ich denke mir, noch mehr Bühnenproben; denn es ist eine alte Geschichte, daß mit der Aktion auf der Bühne die musikalische Genauigkeit in die Brüche geht.

12. Mai.

Nun fange ich an, meinen Regieauszug durchzuarbeiten. Alles zur Hand! Das musikalische Klangbild steht seit der letzten Soloprobe — die Stimmen klingen ausgezeichnet zusammen — vor meinem Ohr, wenn ich den Klavierauszug vor mir habe. Wenn nur nicht im Orchester da so einige Teufeleien sind, die das klangliche Bild, wie ich es am Klavier empfangen habe, wieder so verändern wie in der „Elektra“. Vor mir stehen fünf farbige Bleistifte: Chor und Soli bekommen ihren blauen Vermerk; alle nötigen Requisiten werden mit dem Rotstift angezeichnet; jede Beleuchtungsangabe wird mit einem orangefarbenen Stift zweimal unterstrichen; die Musik, welche hinter der Szene gespielt werden muß, wird mit einem violetten Strich markiert, und hier, dieses grüne Blei dient dazu, jede Bemerkung, die sich auf die Statisten und Komparsen, namentlich das Ballett, bezieht, zu unterstreichen. Diese komplizierte Farbenbezeichnung habe ich einst in einem Regieauszuge Possarts gesehen und mir über ihren Zweck den Kopf zerbrochen. Seit ich selbst Regie führe, habe ich mir dies optische System angeeignet: es verleiht bei den Stellproben einen außerordentlichen Ueberblick und gewährleistet in der Erregung der Probe, daß keine wichtige Anordnung für einen der vielen Faktoren auf der Szene übersehen werden kann.

Zunächst also auf das erste weiße Blatt des durchschossenen Klavierauszuges die Choreinteilung notiert. Drei große Gruppen: die 24 Kinder verstärkt durch 9 jüngere Chordamen; die jungen Paare, je 8 Herren und Damen; der Rest des Chores, 42 Personen, stellt das Volk, Münchner Bürger und Bürgerinnen vor. Im ganzen 81 Personen. Mit den Soli und Komparsen habe ich also mit der Bewegung von mehr als 90 Personen auf unserer Bühne zu rechnen. Das wird im neuen „Großen Haus“ gerade ausreichen, die „Sendlinger Gasse“ zu füllen; im kleinen Interimstheater aber wird es ein Gedränge geben, das eine freie Bewegung der Massen verhindern wird.

Ich muß im Grundriß der Bühnendekoration daher möglichst auf die Zahl der Ausführenden Rücksicht nehmen und vor allem den Platz nahe der Rampe möglichst zu vergrößern suchen. Einige Erhöhungen des Fußbodens durch Treppen und Bänke vor den Häusern werden nur dann die Möglichkeit eines besseren Bühnenbildes geben. Wenn eine solch große Masse ungeordnet auf einem ebenen Boden steht, singt einer dem anderen in den Rock und die klangliche Wirkung geht verloren. Aus akustischen und optischen Gründen ist bei Massenszenen stets auf die Ausgestaltung des Fußbodens besonderes Augenmerk zu richten. Für den Zuschauer ist ja stets der Eindruck maßgebend, in welcher Art und Weise die vordere Fläche des Bildausschnittes durch menschliche Figuren gegliedert ist.

Nun steht der Grundriß der Dekoration auf dem weißen Blatt: ich habe den Söller auf der rechten Seite im rechten Winkel zum Bürgermeisterhause selbst gestellt; dadurch kann ich mit dem Hause bis weit nach rechts hinein fahren und gewinne damit Raum auf der Vorderbühne. Die Häuser zu beiden Seiten der Straße sind auch so hoch, daß die Einsicht in den unbenützten Raum der Bühne links und rechts vom Zuschauer versperrt wird: für die nötige „Abdeckung“ nach den Seiten ist so gesorgt. Bleibt nur die Sorge für die „obere“ Abdeckung. Solange wir im kleinen Interimtheater keinen Plan- oder Rundhorizont haben, können wir das Bühnenbild nach oben nicht anders als mit den althergebrachten „Soffiten“ abgrenzen. Unsere Luftsoffitten sind durch den langen Gebrauch etwas verblaßt; auch wird ihre gerade Kante im Zusammenhange mit den vielen vertikalen Parallelen der Häuserwände kein gutes Bild geben. Wir nehmen daher auf der ersten Gasse besser eine Laubsoffitte mit ausladender Kontur und motivieren diese mit einem großen schlanken Birkenstamme an der ersten Gasse rechts. Warum soll in der Sendlinger Gasse am Haus des Bürgermeisters auch kein Baum gestanden haben?

Nun die Figuren und Masken. Der Herren- und der Damenfriseur wollen jedes einzelne beschäftigte Solomitglied auf einem großen weißen Bogen sorgfältig vermerkt haben; für jeden einzelnen wird Haar- und Barttracht vorgeschrieben; in der „Feuersnot“ wollen wir die Bürger, welche vom Solopersonal dargestellt werden, im Aussehen etwas grotesk halten; der bewegliche Hämerlein muß etwas übertrieben elegant, der Wirt wohlbeleibt, der Bäcker feist, der Schmied trinkfreudig und trinkfest, der alte Talbeck aber verbissen und fanatisch aussehen. Auf dem Kostümzettel, den der Garderobeinspektor nach unserer Musterung in den Beständen des Fundus angelegt hat, steht für jede einzelne Person der Handlung die Anzahl der Kleider, jedes mit seiner Nummer versehen, verzeichnet. Am meisten freut mich, daß unser Chef die neuen Kleider für Diemut und ihre drei Gespielinnen, sowie für Kunrad den Ebner bewilligt hat. So werden sich die Hauptfiguren durch die Farbe ihrer Kostüme kräftig vom Hintergrund des Volkes abheben lassen.

Jede Anweisung für die Friseure, jedes Kostüm wird nun im Regieauszuge vermerkt, damit selbst bei Verlust eines Zettels kein Zweifel über die Anordnungen in betreff des äußeren Bühnenbildes entstehen kann.

Und nun beginnt die Hauptarbeit des Regisseurs: Takt für Takt, Seite für Seite des Klavierauszuges muß ich mir nun von jeder Bewegung, dem dramatischen Ausdruck, der Stellung jedes einzelnen Künstlers und jeder Chorgruppe eine genaue Vorstellung zu bilden suchen. Für eine im Rhythmus besonders gestaltete Stelle muß ich eine besondere Bewegung erfinden, die sich mit dem Ausdruck deckt; besonderes Augenmerk ist dabei auf die orchestralen Zwischenspiele zu richten; meist versagt es sich der Komponist, in seiner Partitur selbst anzugeben, was er sich bei diesem Vorspiel, jenem Nachspiel einer musikalischen Phrase gedacht hat; der Regisseur muß in der Oper auf den Spuren des gestaltenden dramatischen Musikers wandeln und genau seinen Absichten folgen; die thematische Durchführung des Instrumentalpartes bildet dabei den Wegweiser und die rhythmische Gestaltung den Schlüssel für die entsprechende notwendige Bewegung im Raume.

In der „Feuersnot“ liegt das alles klar auf der Hand; ich habe nur notwendig, mir auf den weißen Blättern des Klavierauszuges mit ein paar Bleistiftbemerkungen die Stellungen der einzelnen Personen und des Chores zu notieren, damit ich in jedem Augenblicke der Probe mir durch einen kurzen Blick auf das Papier ins Gedächtnis zurückrufen kann, wie sich mir bei der Durcharbeitung des Werkes das Bühnenbild in jedem einzelnen Augenblick dargestellt hat.

Alles muß so organisiert werden, daß ein Rad in das andere eingreift und das Stück wie ein Uhrwerk von selbst läuft. Der Spielleiter ist die Feder des Uhrwerks, die in der Aufführung unsichtbar bleiben muß. In der Oper noch viel mehr als im Schauspiel sind die Regisseure die treibende Kraft. Im Schauspiel ist dem einzelnen darstellenden Künstler größere Freiheit gegeben, sein Temperament und seine Empfindung im Vortrag zur Geltung zu bringen; wir in der Oper aber dürfen nicht eine Verbreiterung des Ausdruckes nach dem persönlichen Belieben oder Empfinden des Sängers dulden, denn unsere Darstellung ist an das Zeitmaß der dramatischen Komposition und an ihren Rhythmus gebunden. Jeder einzelne muß sich dem Willen, welcher in der Partitur seine Zeitmaße vorgeschrieben hat, unterordnen; und der musikalische sowie der szenische Leiter der Aufführung können wohl im einzelnen die vorgeschriebenen Tempi und Bewegungen nach ihrer Empfindung und ihrem Ausdrucksbedürfnis beschleunigen oder verzögern, aber das Verhältnis der einzelnen Teile des Kunstwerkes zueinander muß das gleiche bleiben. Noch immer haben viele unserer Sänger heute das Bestreben — und das trotz Wagner — im Interesse ihrer persönlichen Geltung die Komposition zum Vorwand für einen stimmlichen Effekt zu benützen. Da ist es die Pflicht der Leitenden, die meist auf kleine Eitel-



FELIX DECKEN.
Hofphot. Andersen, Stuttgart.



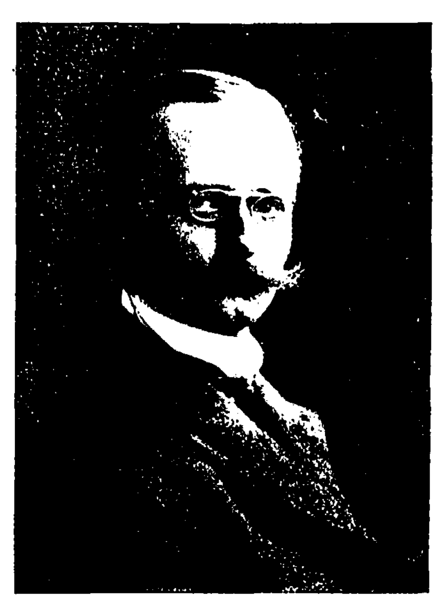
EMIL GERHÄUSER.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.



PAUL DRACH.
Phot. Wm. White'cy, Ltd. Bayswater, London.



KARL ERB.



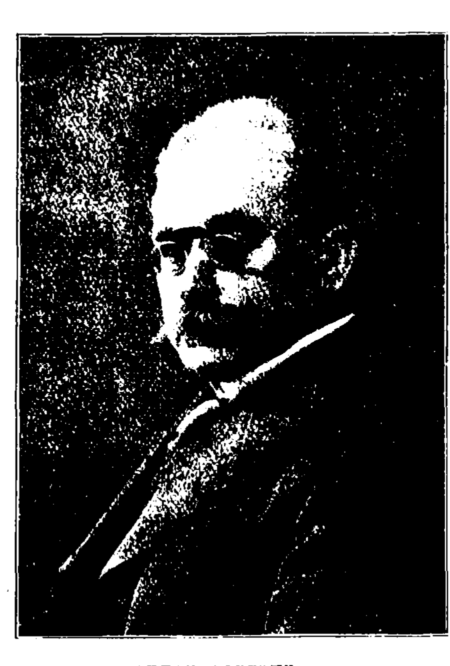
ERICH BAND.



EMIL HOLM.



HERMANN WEIL.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.



ARPAD DOPPLER.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.



PETER MÜLLER.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

Vorstände und Sänger der Kgl. Hofoper zu Stuttgart.

keiten bedachten Sonderwünsche rücksichtslos zur Unterordnung unter den Geist des Kunstwerkes zu bringen; den Eigenwillen, der sich auf Kosten des dramatischen Flusses einen stimmlichen Spezialerfolg ergattern will, darf man nicht dulden; ebensowenig als einen überschäumenden Temperamentsausbruch an der falschen Stelle, oder eine Verzerrung des vom Komponisten geschaffenen musikalischen Charakterbildes durch Vergröberung der Darstellung. Wer z. B. aus der geschmeidigen, in allen Farben schillernden Carmen-Figur eine brutale und gemeine Dirne macht, begeht eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Musik; ebenso, wer statt des Don Juan einen brutalen Handlungsreisenden gibt. Solche Figuren tragen das Geheimnis der Menschheit in sich. Der Musiker hat sie mit seinen Klängen gestaltet; der Stil der Darstellung hat sich nach ihnen allein zu richten. Sonst gibt es in allen Fällen ein Zwitterding. Die „Schöne Helena" im Künstlertheater zu München war ein lehrreiches Beispiel dafür.

20. Mai.

In der Garderobe sind heute morgen vom Garderobeninspektor die Kostüme für „Feuersnot" im Sortierraum zusammengehängt worden. Ein paar allzugrelle Lappen haben wir ausgeschieden und die Farben der Hauptgruppen zusammengestimmt. Einige ausgezeichnete groteske männliche Kopfbedeckungen haben wir auch gefunden; für die älteren Frauen ein paar wohlgestellte Hauben. Damit kann man ein paar Klatschbasen famos ausstatten.

24. Mai.

Unsere Elektra hat abgesagt; die ganze Probenarbeit war wieder umsonst. Statt dessen „Butterfly". Da kann ich abends wenigstens arbeiten.

26. Mai.

Scheußliches Pfingstwetter. Das lockt nicht ins Freie. Es ist auch höchste Zeit, daß ich meinen Regieauszug fertig stelle. Ich sollte morgen, am Pfingstmontag, schon die erste Probe mit den Kindern für die „Feuersnot" haben, aber die Rangen haben erklärt, an Pfingsten müßten sie mit den Eltern spazieren laufen.

Vielleicht kommt heute auch der heilige Geist über mich und gibt mir etwas ein für meinen Artikel über die „Entstehung einer Opernpremiere". Ich gehe ungern daran. Man scheut sich, den Leuten unter die Nase zu reiben, wie's gemacht wird. Hat es überhaupt einen Sinn, darüber etwas zu sagen? Unsere Tätigkeit spielt sich hinter dem Vorhang ab; wenn der vor dem Publikum in die Höhe geht, ist die Arbeit der Inszenierung getan; das Werk muß für sich selbst sprechen. Ob ich mich von dem Artikel nicht drücken kann?

28. Mai.

Heute war die große Ensembleprobe unter der Leitung von Max Schillings; Chor, alle Soli und die Kinder. Alle können ihre Partien auswendig, aber wenn der ganze Apparat zum erstenmal zusammenklingt, gibt es infolge der ungewohnten Gesamtwirkung starke musikalische Schwankungen; die Kinder, die frisch und munter drauf lossingen, neigen dazu, die Tempi zu beschleunigen; manches Tempo in den Solostimmen ist im Laufe des Studiums zu schnell oder zu langsam geworden; nun gilt es, alles dem Willen des Dirigenten unterzuordnen, der allein die authentische Interpretation der Partitur gibt und die Verantwortung dafür trägt.

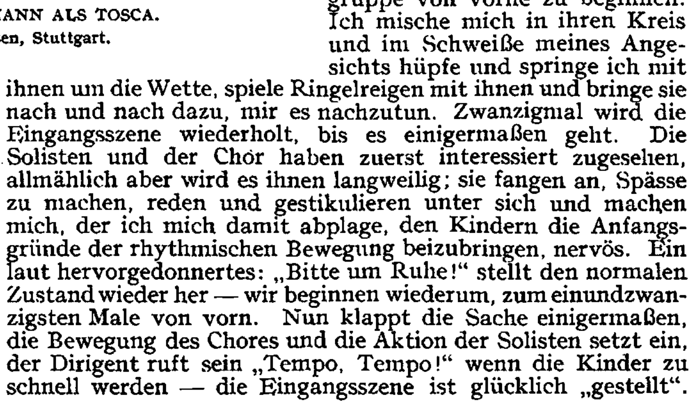


IRACEMA-BRÜGELMANN ALS TOSCA.
Hofphot. Andersen, Stuttgart.

29. Mai.

Das war harte Arbeit. Um ½10 Uhr war ich schon auf der Bühne, um die Dekoration zusammenzustellen. Mit der geeigneten Beleuchtung wird sich ein gutes Bühnenbild ergeben. Um 10 Uhr Beginn der ersten Stellprobe. Der Chor hat wohl seine Partien gelernt, aber noch keinen Schimmer von der Handlung. Um die Arbeit zu erleichtern, gebe ich schnell in ein paar Worten eine kurze Uebersicht über den dramatischen Vorgang, wobei ich der Rolle des Chores und der notwendigen Bewegung der Massen mit besonderer Mahnung zur Aufmerksamkeit gedenke. Auch bitte ich erneut darum, hinter den Kulissen aus eigener künstlerischer Disziplin Ruhe zu halten und nicht dem „Bühnenfeldwebel", einem Aufsichtsorgan, Veranlassung zur Notierung der Namen zu geben.

Nun erfolgt die Aufstellung der Massen für die große Anfangsszene. Die Kinder werden links hinter der Bühne zum Zuge geordnet, der Weg des Zuges beschrieben und die gesamte Bewegung der Kinderschar an einem Paare, das ich links und rechts an der Hand fasse, demonstriert; die verschiedenen Gruppen des Chores werden auf ihre Plätze gestellt, deren notwendige Bewegung kurz beschrieben; der „Inspizient" erhält die genaue Anweisung, auf welchen Takt er für den Eintritt der Kinder und der Soli das Zeichen zu geben hat; jedes einzelne Solomitglied bekommt einen deutlichen Hinweis, auf welchem Platze es zu agieren hat und schließlich wird der Korrepetitor am Klaviere gebeten, zu beginnen. Auf das gegebene Zeichen hat jeder einzelne seinen Stand genommen. Der leitende Kapellmeister hat ein Pult mit der Partitur vor sich und hebt den Taktstock. Der Klavierspieler beginnt mit den einleitenden Takten. Sowie der Vorhang in die Höhe gehen soll, ruft der Souffleur aus seinem Kasten — er gibt meist das Vorhangzeichen — „Vorhang!" und nun — soll der eben durchgesprochene Abschnitt der Oper Leben und Gestalt nach dem Willen des Spielleiters gewinnen. Aber — o weh! Die Kinder marschieren auf die Szene wie zu einem Leichenbegängnis, in einem Marschtempo, das dem Rhythmus ihres Gesanges nachhinkt, alle Bewegungen, die ich ihnen gezeigt und vorgemacht habe, kommen als schüchterne und unbeholfene Versuche; ich lasse sie lächelnd erst gewähren und zu Ende kommen, um nun mit jeder einzelnen Kindergruppe von vorne zu beginnen. Ich mische mich in ihren Kreis und im Schweiße meines Angesichts hüpfe und springe ich mit



ihnen um die Wette, spiele Ringelreigen mit ihnen und bringe sie nach und nach dazu, mir es nachzutun. Zwanzigmal wird die Eingangsszene wiederholt, bis es einigermaßen geht. Die Solisten und der Chor haben zuerst interessiert zugesehen, allmählich aber wird es ihnen langweilig; sie fangen an, Spässe zu machen, reden und gestikulieren unter sich und machen mich, der ich mich damit abplage, den Kindern die Anfangsgründe der rhythmischen Bewegung beizubringen, nervös. Ein laut hervorgedonnertes: „Bitte um Ruhe!" stellt den normalen Zustand wieder her — wir beginnen wiederum, zum einundzwanzigsten Male von vorn. Nun klappt die Sache einigermaßen, die Bewegung des Chores und die Aktion der Solisten setzt ein, der Dirigent ruft sein „Tempo, Tempo!" wenn die Kinder zu schnell werden — die Eingangsszene ist glücklich „gestellt".

Wir gehen weiter, der nächste Abschnitt der Handlung wird erklärt und die Arbeit beginnt wieder da, wo wir vorher aufgehört hatten.

Mittlerweile ist es 12½ Uhr geworden. Wir unterbrechen die Probe für zehn Minuten, um dem Personal Gelegenheit zu einem kleinen Imbiß zu geben. Die Kinder ziehen ihre Brötchen hervor, Choristen und Solisten stürmen zur Kantine. Um 12¾ Uhr beginnt die Probe aufs neue. Heute hat sie bis halb 3 Uhr gedauert. Wir hatten knapp das erste Drittel der „Feuersnot“ bewältigt. Alles war übermüdet, da half nichts, als die Probe abzubrechen; müde Nerven reagieren nicht mehr. Morgen ist die nächste Stellprobe. Stellproben sind Geduldproben.



SOPHIE CORDES-PALM.

30. Mai.

Heute ist es etwas rascher gegangen. Die große Soloszene zwischen Weil und Frau Brügelmann macht keine Mühe. Weil trifft den Ton für seinen Kunrad ausgezeichnet, die Diemut liegt unserer Frau Hedy Iracema-Brügelmann; die drei Gespielinnen machen ihre Sache famos und die Stimmen klingen vortrefflich zusammen. Der Förderkorb freilich, worin Kunrad den Söller erreichen will, ist noch nicht vorhanden; der Korbmacher ist nicht fertig geworden, denn das Möbel muß über eine solide Eisenkonstruktion gebaut werden; ich will nicht die Verantwortung haben, wenn unser behäbiger Kunrad etwa durchbräche. Das Seil, woran Weil in den Himmel zur Seligkeit mit Diemut fahren soll, ist ausprobiert worden; es trägt eine Last von sechs Zentnern.

Für die vorgeschriebene Illumination an den Häusern müssen besondere Vorrichtungen getroffen werden; wir dürfen seit neuestem keine offenen Lichter mehr auf der Bühne verwenden; alles muß elektrisch eingerichtet werden. Das kostet Mühe und Geld. Aber dafür wird das vorgeschriebene plötzliche Erlöschen allen Lichtes tadellos funktionieren. Wenn die technischen Einrichtungen einmal sonst nicht genau klappen, wird die Schuld daran ja immer dem Regisseur aufgebürdet.

Die großen Flammen vor dem Tore, die aus dem Sonnwendfeuer zum Himmel schlagen sollen, machen wir diesmal auch nicht mehr mit Lykopodiumflammen, sondern mit gelben und roten Seidenbändern, die von elektrisch betriebenen Exhaustoren in die Höhe getrieben werden.

Auch der dritte Teil der „Feuersnot“ macht keine allzugroße Mühe. Wenn die drei Mädchen das Volk herbeiholen, um Kunrad wie einen Vogel im Käfig vor dem Söller Diemuts baumeln zu sehen, ist die Situation dramatisch schlagkräftig genug, um jeden einzelnen die richtige Bewegung instinktiv finden zu lassen. Aber musikalisch ist die Szene außergewöhnlich schwer. Gut, daß bei der nachfolgenden pechschwarzen Finsternis vom Chor selbst nicht allzuviel zu sehen sein wird. Man kann da die dramatische Aktion beschränken und die Aufmerksamkeit aller kann auf den Dirigenten konzentriert werden.

1. Juni.

Nach den Stellproben und verschiedenen Einzelproben mit den Solisten und den Kindern auf der Probebühne findet heute nun die erste Probe mit Orchester statt und zwar als sogenannte Sitzprobe. Das Orchester und der Dirigent sind auf ihren Plätzen im Orchesterraum. Auf der Bühne ist ein geräumiges Zimmer mit Tischen und vielen Stühlen gestellt worden und das ganze dramatische Personal ist versammelt. Vorne sitzen die Solisten, der Inspizient und der Regisseur, hinter ihnen Chor und Kinder. Die Oper wird von Anfang bis zum Ende durchgespielt; bei der geringsten Schwankung klopft der Dirigent ab, so lange, bis sein Tempo dem ganzen Kunstkörper in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Wir werden nochmals eine ganze Bühnenprobe mit Klavier und dann drei Bühnenproben mit Orchester haben. Strauß ist schwer.

3. Juni.

Auf der heutigen letzten Bühnenprobe mit Klavier habe ich vieles in der Bewegung der Kinderchöre und der Volksmasse umgestoßen. Die Reigenbewegung der Kinder dauert zu lange und wird leicht zu hastig, was gar nicht zu der ruhigen rhythmischen Bewegung des Orchesters passen will. Die Kinder kommen dabei auch zu sehr außer Atem und können dann nicht mehr singen. Mir sind die Kinder überhaupt zu viel auf der Szene; ganze Strecken lang haben sie dramatisch gar nichts zu tun oder zu sagen und das Demolieren des „Hexenhauses“ dauert mir auch zu lang. Und wenn irgendeine Bewegung auf der Bühne uns wegen ihrer Gleichartigkeit zu ermüden anfängt, dann muß man sie schleunigst ändern; Langeweile auf der Szene ist eine Todsünde.

Wenn Strauß nicht persönlich zu den letzten Proben käme, würde ich ohne weiteres den Chor an manchen Stellen von der Bühne verschwinden lassen.

4. Juni.

Heute war die erste Bühnenprobe mit Orchester. Wie die ganze dramatische Situation doch sofort durch das reiche und blühende Kolorit des Orchesters Farbe und Stimmung erhält! Ich habe auch sofort die Beleuchtung nach meinem für den Beleuchtungsinspektor eingerichteten Beleuchtungsbuche einstellen lassen. Das Sonnwendfeuer vor dem Tore muß noch besser werden; die gelben Seidenbänder sind viel zu kurz; was macht eine Flamme von 1½ m Höhe da auch für einen windigen Eindruck; die muß riesengroß wirken und wenn die Seidenbänder 4 m lang sein müssen; einer vom technischen Personal meinte, eine solch hohe Flamme sei mit den Seidenbändern unmöglich zu erzielen. Das Wort „unmöglich“ kenne ich nicht auf der Bühne. Ich ließ den Exhaustor sofort bis zu der höchstmöglichen Leistung anlaufen und legte einen schweren Leinwandlappen über ihn; die elektrisch bewegte Luft hob ihn wie Seidenpapier zur halben Bühnenhöhe; nur surrte der Apparat mit einem tiefen, brummenden Ton. Aber diesen Ton wird man nicht über das Orchester hinweghören, und wenn man ihn hört, mag man ihn für das ferne Geräusch einer lebhaft bewegten Volksmasse halten.

Diese Theaterfeuer haben einen großen Nachteil: sie entwickeln keinen Rauch und stören dadurch die Illusion. Um dem abzuhelfen, kann ich diesmal, wo das Feuer im Hintergrunde loht, auf dem abschließenden Prospekt mit dem elektrischen Projektionsapparate noch ziehende Wolken erscheinen lassen. Wasserdampf würde die Seidenbänder feucht machen und beschweren, und unsere chemischen Dämpfe, die wir aus Salmiak und Salzsäure gewinnen, steigen nicht in die Höhe.

5. Juni.

Richard Strauß ist gestern abend in seinem Auto von Partenkirchen hier eingetroffen und wohnte der gestrigen „Pfeifertag“-Vorstellung bei, um unsere Sänger für seine „Ariadne auf Naxos“ kennen zu lernen. Er war vierzehn Tage mit seinem Wagen in Italien und ist im Gesicht braunrot verbrannt. Das Haar ist an den Schläfen leicht ergraut, er selbst aber macht einen so jugendlichen, elastischen und lebhaften Eindruck wie vor zehn Jahren. Gestern ist auch noch das in Paris erschienene Textbuch zur „Ariadne“ mit der Hofmannsthalschen Neueinrichtung des Molièreschen „Bürger als Edelmann“ hier eingetroffen, in das ich nur einen kurzen Blick hatte werfen können. Strauß sagte sofort, als ich das Buch aus der Tasche zog: Nun, in der „Feuersnot“ haben Sie wohl keine Striche und für Stuttgart gilt das auch nicht, was ich in den „Bürger als Edelmann“ über das Thema der Striche eingefügt habe. Er schlug dann die Stelle auf, in der ein Tanzmeister zum Komponisten sagt: „Es sind gerade die Striche, durch welche eine Oper sich empfiehlt, und die vorzüglichsten Theater rechnen es sich zum Verdienst an, durch ihre Striche mindestens ebensoviel zum bleibenden Erfolg eines musikalischen Werkes beigetragen zu haben, als der Komponist durch das, was er an Arbeit hineingetan hat. Das erste, wonach der Herr



IDA HANGER.
Hofphot. Andersen, Stuttgart.



JOHANNA SCHÖNBERGER.
Hofphot. Andersen, Stuttgart.

General-Intendant der Königlichen Vergnügungen zu fragen pflegt, ist, ob eine Oper auch recht gute Striche enthält, und es wäre an der Zeit, daß ein geschickter Musikus die Bequemlichkeit annähme und komponierte ein gut Teil ordentlicher Striche von Anfang an in die Partitur hinein.“ Wir lachten herzlich über die Stelle, in der sich ein gequältes Komponistenherz über seine letzten Erfahrungen Luft gemacht hat, um so mehr, als nicht etwa nur in Dresden oder München allein, sondern auch bei — uns im „Rosenkavalier“ einige „gute Striche“ üblich sind.

Unsere Orchesterprobe begann um 10 Uhr. Dr. Strauß erteilte zunächst meiner Anordnung der Bühnendekoration, welche etwas der gegebenen Vorschrift widerspricht, mit Freuden sein ‚Placet‘, weil sowohl Diemut als später Kunrad dadurch in die Lage versetzt werden, mehr nach vorne zu singen, und weil beide Figuren dadurch mehr in die Mitte des Bühnenbildes kommen. Dann ging er ins Parkett und postierte sich hinter dem Dirigenten. Das eine oder andere Tempo nahm Schillings ihm nicht breit oder flüssig genug. Da war es schön zu sehen, wie ein Künstler dem anderen in die Hände arbeitet; da gab es keinen Eigensinn, keine falsche Empfindlichkeit, sondern es genügte nur der Wunsch des Komponisten, um alles nach seinem Sinne zu gestalten. Als die Szenen kamen, worin nach meiner Empfindung die Volksmasse und die Kinder die Bühnenwirkung beeinträchtigen, eilte Dr. Strauß auf die Bühne und legte mir nahe, das Bild zu ändern. „Die Kinder,“ sagte er, „schaffen wir da ganz weg; sie mögen hinter das Haus gehen, um dort aus dem Holzstall neue Scheite zu holen; und der Chor geniert auch nur; also nach rückwärts verschwinden lassen, bis wir ihn wieder brauchen!“ Im Handumdrehen war die Szene neu arrangiert. Mir war es wie eine Erlösung. Auch in den folgenden Tanzszenen der Kinder wünschte er einiges anders in der Bewegung. Da es aber nicht gut anging, während der Orchesterprobe dieses zeitraubende neue Arrangement zu treffen, verabredeten wir nach Schluß der Orchesterprobe eine kurze Bühnenprobe mit Klavier. Als das große symphonische Zwischenspiel an die Reihe kam, während dessen Kunrad bei Diemut in der Kammer weilt, bat er, auch hierbei den ganzen Chor und alle Soli von der Bühne abtreten zu lassen. „Jetzt kommt die Symphonie,“ sagte er, „derentwegen ich das ganze Werk geschrieben habe; da hat die Bühne nichts zu sagen; nur das geheimnisvolle mystische Licht, das aus Diemuts Kammer hervorbricht, muß man sehen, sonst nichts.“ Mit Freuden folgte ich seinem Wunsche. — Beim Vierviertelnakte betritt nun das Volk langsam wieder die Bühne und harrt in finsterer Nacht der Ausgießung des wieder geschenkten Lichtes. Das plötzliche Wiederaufflammen mußte oft probiert werden, bis es richtig kam. Nach Schluß der Orchesterprobe brachte das Orchester und der ganze Kunstkörper dem Komponisten eine lebhafte Ovation. Alles jubelte dem Meister zu. In solchen Augenblicken gewinnt unsere Arbeit auf der Bühne eine höhere Weihe. Der Genius strahlt sein Licht über uns aus und wir Ausführenden sind selig, ihm dienen zu dürfen. Nach der Orchesterprobe aber wurde das Klavier wieder auf die Bühne gerückt und die Kinderszenen mit dem Tanze um Diemut, Kunrad und den Bürgermeister neu arrangiert. Der Komponist setzte sich selbst an den Flügel und spielte unermüdlich, bis es nach Wunsche ging. Um ½3 Uhr verließen wir das Theater.



ERNA ELLMENREICH (SALOME).
Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

6. Juni.

Wegen des Fronleichnamsfestes konnten wir unsere heutige Probe erst um 11 Uhr beginnen. Schillings wollte die Volksszenen überschlagen, um die Soloszene zwischen Kunrad und Diemut mit dem Orchester noch feiner auszuarbeiten; aber ich protestierte. Die Aenderungen, die wir gestern vollzogen haben, müssen heute neu probiert werden, weil sie sonst nicht im Gedächtnisse des darstellenden Personales haften. Also von vorn angefangen. Es ging alles wie am Schnürchen. Die große Chorszene gegen den Schluß „Sollen wir im Dunkel tappen“ wurde jedoch wegen ihrer Schwierigkeit fünfmal wiederholt. Um 2 Uhr waren wir zu Ende mit dem Werk. Heute wurde auch noch die Beleuchtung gründlich probiert. Es gibt sehr gute Stimmungsbilder.

Wir haben neuen Besuch zu den Proben bekommen. Der Dirigent der Metropolitan-Oper in New York, *Alfred Hertz*, ist hier eingetroffen und hat der ganzen Probe beigewohnt. Als wir das Haus verließen, meinte dieser zu Richard Strauß: „Ich bin ganz erstaunt. Es wird eine ganz ausgezeichnete Aufführung. Von Stuttgart hört man draußen so gut wie nichts, und da ist doch ein wirkliches musikalisch-dramatisches Zentrum.“ „Alles ist hier,“ erwiderte Dr. Strauß. „Wie der Herr, so das Geschirr! Ein Intendant, der weiß, worauf es ankommt, wirkliche Künstler an der Leitung, sehr gute Solokräfte und der ganze Kunstkörper, Chor und Orchester von redlichen künstlerischen Absichten durchdrungen.“ „Es war unsere Aufgabe,“ gab ich zur Antwort, „innerhalb der vier Jahre, die wir jetzt hier sind, ein künstlerisch geschlossenes Ensemble heranzubilden. Sterne vermögen wir hier nicht zu bezahlen.“ „Ihr habt hier mehr als das erreicht,“ meinte Dr. Strauß: „eine künstlerische Gemeinschaft. Und wo ist die heute sonst zu finden?“

„Was hilft das alles,“ sagte nun Dr. Schillings, „wenn von unserer Arbeit und unseren Leistungen draußen in der Welt keine Notiz genommen wird, und wenn in Stuttgart selbst die Teilnahmslosigkeit des Publikums sich wie ein Mehltau auf alle unsere Hoffnungen legt?“

Nun — Rom ist nicht an einem Tage erbaut worden. Alles will seine Zeit haben. Vielleicht wird Stuttgart doch noch eine Theaterstadt.

7. Juni.

Telephon. „Hier Gerhäuser“ — „Hier Kühn. Hören Sie mal, morgen ist Redaktionsschluß für die nächste Nummer der Neuen Musikzeitung. Was ist's mit Ihrem Beitrag?“ „Leider hatte ich keine Zeit.“ „Aber Sie hatten uns den Artikel doch fest versprochen.“ „Ich könnte Ihnen höchstens meine Tagesnotizen über die Einstudierung der ‚Feuersnot‘, die jetzt beendet ist, schicken.“ „Na also, los!“ „Ja, aber sie sind sehr flüchtig geschrieben.“ „Desto besser!“ „Nun denn, auf Ihre Verantwortung.“

Stuttgart. **Emil Gerhäuser.**

Richard Strauß und die Lex Parsifal.

ENDLICH ein Blitzstrahl, der, wie Donners Hammerschlag, das schwüle Gewölk von Rede und Gegenrede in der Parsifal-Frage zerteilte! Es ist ja an sich zu begreifen, daß in einer so problematischen Sache, wie die Lex Parsifal, hervorragende Männer um ihre öffentliche Meinungsäußerung ersucht werden. Aber wie viel heutigestags, so haben sich auch die Zeitungsrundfragen zu einem Unfug ausgewachsen. In den Blättern tage- und wochenlang nichts als die Meinungen der verschiedenen Herrn Schulze und Frau Müller, wobei der Grundgedanke, für oder wider die Lex, in mehr gut gemeinter als überzeugender oder unterhaltender Weise bis zur Erschöpfung des geduldigen Lesers wiederholt wird. In dieser Not tat der Wiener *Ludwig Karpath* einen entscheidenden Schritt, indem er sich mit der Frage auch an Richard Strauß wendete. Die Antwort war verblüffend, originell; hier paßte das Wort auf Strauß „épater les bourgeois“ mal wirklich. Und nun wird die Fragerei wohl ein Ende haben. Denn was könnte jetzt noch interessieren?

Wir bringen den bekannten und hundertfach kommentierten Brief als zeitgenössisches Dokument auch in der „N. M.-Z.“ nochmals zum Abdruck:

„Garmisch, den 18. August 1912.

Lieber Herr Karpath!

Für mich gibt es in der Parsifal-Frage nur einen Richtungspunkt: Respekt vor dem Willen des Genie.

Leider haben aber in der Frage des Parsifal-Schutzes nicht Leute zu entscheiden, denen die Steigerung und Verfeinerung unserer Kultur am Herzen liegt, sondern nur Juristen und Politiker, deren Horizont nicht bis zu dem Verständnis von den unbeschränkten Rechten des geistigen Eigentümers reicht.

Ich habe seinerzeit den achttägigen Verhandlungen des Deutschen Reichstages persönlich beigewohnt, wo die Vertreter des deutschen Volkes, mit ganz wenigen Ausnahmen, in beneidenswerter Unkenntnis der Materie über Urheberrecht und Schutzfrist debattierten. Ich habe selbst gehört, daß ein Herr Eugen Richter in unverschämtesten Lügen die Rechte von armseligen zweihundert deutschen Komponisten — die Erben Richard Wagners miteingeschlossen — zugunsten von zweihunderttausend deutschen Gastwirten zu Boden trat.

Dies wird auch nicht anders werden, solange das blöde allgemeine Wahlrecht bestehen bleibt, und solange die Stimmen gezählt und nicht gewogen werden, solange nicht beispielsweise die Stimme eines einzigen Richard Wagner hunderttausend und ungefähr zehntausend Hausknechte zusammen eine Stimme bedeuten.

Dann würde ich vielleicht auch im Goethe-Bund nicht mehr die Phrasen hören: von den Rechten der deutschen Nation, die befugt sein soll, das Genie, das sie bei Lebzeiten verbannt und verhöhnt hatte, dreißig Jahre nach seinem Tode auszuplündern und sein Werk in den kleinsten Provinzbühnen zu prostituieren.

Wir wenigen werden vergebens protestieren, und der deutsche Spießbürger wird in zwei Jahren am Sonntagnachmittag zwischen Mittagessen und Abendschoppen statt fortwährend in den Kintopp und in Operetten zu gehen, auch für fünfzig Pfennig den Parsifal hören.

Und da wundern wir uns, daß uns die Franzosen und Italiener in allen Kulturfragen immer noch für Barbaren halten? Dr. *Richard Strauß*."

* * *

Der Brief ist vor allem für Richard Strauß bedeutungsvoll. Er hat sich damit als der Charakter gezeigt, den wir an ihm hochschätzen. Endlich wieder mal ein deutscher Künstler, der den Mut der Ueberzeugung ohne jede Rücksicht auf die eigene Person vor aller Welt offenbart. Seit Richard Wagner und Hans v. Bülow ist das in diesem Maße nicht wieder dagewesen. Selbst der Voreingenommenste müßte sich jetzt darüber klar sein, daß sich ein kluger, berechnender „Geschäftsmann", ein Mann, der „den Instinkten der Massen schmeichelt", der nur auf den Augenblickserfolg bedacht ist, nie und nimmer so äußert. Juristen wie Politiker, die Goethebündler, die 10 000 Hausknechte werden zu gleicher Zeit aufs heftigste attackiert. Dazu die Wirkung auf die Presse! Und das alles kurz vor der Aufführung eines neuen Werkes, vor der Stuttgarter Strauß-Woche, die Vertreter dieser Schichten aus dem ganzen Deutschland und dem Auslande zum Urteil zusammenführt! Strauß denkt hoch von seinen Gegnern! Stürmisches Temperament, rücksichtslose Offenbarung der Wahrheit, die ihm vorschwebt, kräftiges Selbstbewußtsein, Tempo und Rhythmus: Eigenschaften, wie wir sie in seiner Musik genug finden, kommen in diesem Schreiben zum unzweideutigen Ausdruck. — Strauß hat sich mit seinen Worten, deren Veröffentlichung er von dem zögernden Karpath ausdrücklich verlangte, ein vollgültiges Charakterzeugnis ausgestellt, und hat gleichzeitig die auf ihn auch als Mensch Vertrauenden wieder mal gerechtfertigt.



MARGA BURCHARDT-JUNKER.

Das zur Persönlichkeit von Strauß. Sachlich läßt sich gegen den Inhalt des Briefes allerdings manches einwenden. Von „einem Herrn Eugen Richter" zu sprechen, war verfehlt. Und zu Mißverständnissen muß der Ausdruck „unverschämteste Lügen" führen; „objektive Unwahrheiten" war wohl gemeint. Denn daß ein Eugen Richter bewußt die Tatsachen entstellt hätte, ist nicht anzunehmen, jedenfalls nicht erwiesen. Des Politikers Richter Stirn ist nun wohl nicht von den Musen geküßt gewesen, und so sah er die Dinge anders als der Künstler. Warum aber nahm man allerorts — ich wenigstens habe nichts Gegenteiliges zu Gesicht bekommen — ohne weiteres an, daß Richter im absoluten Rechte war, Strauß dagegen nicht? Warum glaubt man von vornherein dem Politiker mehr als dem Künstler? Ist es anzunehmen, daß ein Richard Strauß sich der Tragweite seiner Worte nicht voll bewußt gewesen wäre, als er sie in die Welt schleuderte? Daß er nicht den festen Glauben an die Richtigkeit seiner Meinung gehabt hätte? Sind solche Fragen rein vom grünen Tisch der Reichstagspolitiker zu lösen? Ohne Mitwirkung der im Leben stehenden Musiker, die es in erster Linie angeht? — Die Schärfe der Ausdrucksweise erklärt sich aus dem Gegensatze zwischen heißblütigen Künstlern und kühl berechnenden Politikern, als welcher Eugen Richter, der „Zahlenmensch", bekannt und gefürchtet war. Es ist nicht der erste Angriff von künstlerischer Seite auf ihn. Matkowsky wollte den Bismarck-Fresser, den „Halunken" aufhängen lassen, und Bülow versprach in einer seiner Konzertreden in der Berliner Philharmonie ebenfalls den zu segnen, der Richter aufknüpfte. Geschmackvoll braucht nicht jeder solche Temperamentsäußerungen zu finden, aber bezeichnend für die verschiedenen Charaktere sind sie. Und was die Beleidigung des „toten" Politikers betrifft — die Reichstagsstenogramme könnten ihn übrigens verteidigen —, so sei daran erinnert, daß „lebende" Künstler zu allen Zeiten noch ganz andere Lobsprüche über sich haben ergehen lassen müssen, ohne daß die öffentliche Meinung im Brustton der Entrüstung dagegen protestiert hätte. Es liegt uns fern, derartige Erscheinungen unseres öffentlichen Lebens gutzuheißen. Wenn es aber ohne sie nicht geht, dann wenigstens — gleiches „Recht" für alle!



HELENE POLA.

Etwas sonderbar mußte es anmuten, daß Tageszeitungen den neuesten Fall Strauß „über dem Strich" im politischen Teil behandelten. Strauß hätte sich weniger mit der Parsifal-Frage als mit den „Grundfesten der deutschen Politik" beschäftigt. Diese Auffassung können wir nicht teilen, wie wir es ebensowenig gerechtfertigt finden, mit einem mitleidigen Achselzucken über einen solchen Politiker hinwegzugehen. Strauß wird sich keineswegs als „Politiker" bezeichnen wollen; und daß er nicht allein im Deutschen Reiche Gegner des allgemeinen Wahlrechts ist, ist wohl nicht ganz unbekannt. Das hätten die Zeitungen, die im übrigen (mit den offenbar „notwendigen" Ausnahmen) in der Angelegenheit den „Respekt" vor dem Temperament eines bedeutenden Künstlers durchblicken ließen, nicht zu verschweigen brauchen. — Als wesentlich sollte nie der Unterschied zwischen „Idee" und den realen Dingen an sich vergessen werden. Schön und sympathisch in der Parsifal-Frage ist ihre Idee, eine Utopie die reale Forderung! Die Aussichten auf eine Verlängerung des Parsifal-Schutzes sind zurzeit hoffnungslos. Die beiden stärksten Fraktionen, und die wohl nicht allein, sind gegen Ausnahmegesetze. Und wenn das „Berliner Tageblatt" daran zweifelt, daß der Reichstag aufgelöst und die Ausschreibung neuer Wahlen unter der Parole „für den heiligen Gral" erfolgen würde, so wirft diese ironische Bemerkung auf die Wirklichkeit ein grelles Licht. Die notwendige realistische Anschauungsweise wird sich nun mit dem Erreichbaren begnügen, und das ist die moralische Forderung *Martersteigs*, daß alle ernsten Bühnen den „Parsifal" nur als außergewöhnliche Festvorstellung geben. Im übrigen soll man der Sache ihren Lauf lassen; sie wird der Kunst keinen so großen, jedenfalls keinen dauernden Schaden bringen.

Der Besitz des allgemeinen Wahlrechts gilt im politischen Werden der Völker als eine der höchsten Entwicklungsstufen. Als das deutsche Volk mit der Erhebung von 1813, die ja mit Wagners Geburtsjahr zusammenfällt, eine Tat vollbrachte, wie sie einzig in der Weltgeschichte dasteht, und nachher um seinen Lohn gebracht wurde, da wurden die Besten nicht müde, für ihre Ideen weiter zu kämpfen und

zu leiden; und als der siebziger Krieg unser deutsches Volk, aus dem auch Richard Strauß hervorgegangen ist, auf ähnlicher Stufe des Heroismus und Opfermutes sah, wurde die Idee als ein mit Blut und Eisen erworbenes Gut im Deutschen Reichstage zur Wirklichkeit. Jeder, „Kulturmensch und Hausknecht", hatte am Siege mitgearbeitet, jeder mußte auch den Lohn davontragen. Das hat Strauß in seinem Zorn offenbar vergessen. Uns, als Nichtpolitikern, steht es nicht zu, die Vorzüge und die Nachteile unseres Wahlrechts als menschlicher Einrichtung abzuwägen; aber dies Recht gilt der Nation als eins der höchsten Güter, das dem „Parsifal", über den ja die Meinungen wie bei keinem anderen Werke Wagners auseinandergehen, zum mindesten gleichkommt. Und wenn es wahr werden sollte, daß die gebildete Klasse — nicht der Snobismus, der Bürger — nicht die Bourgeoisie, der Arbeiter — nicht der Proletarier, für 50 Pfennig oder ganz umsonst einst den „Parsifal" wie die „Elektra" hören dürften, so wollten wir diesen Zustand segnen. Vorläufig ist daran in Wirklichkeit nicht zu denken, aber die Idee, die ja auch Wagner vorschwebte, ist herrlich! *O. K.*



Kritische Rundschau

Moskau. *Jaques-Dalcroze in Moskau.* Fürst Wolkonski, ein enthusiastischer Anhänger der neuen Methode der Rhythmischen Gymnastik, hat Moskau Prof. Jaques-Dalcroze als Gast zugeführt. Der Fürst hatte die Organisation und die Ausgaben des Unternehmens übernommen und hielt öffentliche Vorlesungen über die Methode Dalcroze, die hier nicht unbekannt ist: zwei Damen, Frau Alexandrowa und Frau Narbutt-Hryschkewitsch, wirken als ihre Lehrerinnen in unserer Stadt. Unlängst trat Jaques-Dalcroze nun selber im Künstlertheater bei überfülltem Raume auf. Die ersten Musiker der Stadt hatten sich eingefunden und verfolgten mit lebhaftem Interesse die Entwicklung der Wundertaten, die mit der Methode Dalcroze erzielt werden. Muntere kleine Moskowiter (Schüler der obengenannten Damen) wirkten mit und zeigten sich vollkommen fähig, die rhythmischen Aufgaben der Methode Dalcroze zu lösen. Die Schülerinnen der Bildungsanstalt, die mit ihm gekommen waren, illustrierten die rhythmische Gymnastik der höheren Stufen. Zum Schluß kamen Chopin, Rachmaninow und Bach zur Inszenierung. Das Publikum staunte, was da auf der Szene vorging. Es war ein seltener ästhetischer Hochgenuß. Der Rhythmus und der Gedankenreichtum in der Musik waren in jeder Bewegung im Tanz der Ausübenden verkörpert und gaben eine Aufklärung zu dem, was die Ausübung am Klavier, von Dalcroze selbst geführt, bot. Rauschende Beifallsäußerungen folgten jedem neuen Auftreten der Schülerinnen. Jaques-Dalcroze hatte einen neuen Erfolg! Dasselbe wiederholte sich im Konservatorium bei Gelegenheit der zweiten Aufführung. Ein Beifallssturm ertönte, als S. Rachmaninow auf dem Podium erschien, um ein Thema, eine Improvisation, den Schülerinnen vorzuzeichnen, die sie mit sicherer Genauigkeit vorsangen. — Die Folge des Besuches in Moskau ist, daß die Methode der rhythmischen Gymnastik hier als Bildungsmittel anerkannt ist; sie wird hoffentlich bald in etlichen Schulen eingeführt werden. *Ellen von Tideböhl.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Der Bericht über die „Bayreuther Festspiele" hat mit Rücksicht auf das Stuttgarter Theaterheft leider zurückgestellt werden müssen. Er erscheint im nächsten Heft (1).

— Im königl. Opernhaus zu Berlin hat sich der an Stelle von Dr. Muck engagierte Kapellmeister *Paur* in einer Aufführung der „Meistersinger" eingeführt.

— Wie die Blätter melden, will *Richard Strauß* in Zukunft im Königl. Opernhause zu Berlin wieder Opernaufführungen dirigieren.

— Die Kurfürstenoper in Berlin hat unter der Direktion *Palfi* ihre Pforten mit dem musikalischen Schauspiel „Der Kuhreigen" von Richard Batka, Musik von Wilhelm Kienzl, eröffnet. Fritz Cortolezis, früher in München, dirigierte, der Tenor William Miller und Eva von der Osten waren die Hauptdarsteller.

— Das Hamburger Stadttheater hat seine Spielzeit 1912/13 unter der neuen Direktion von Dr. *Löwenfeld* mit der Verdischen Oper „Aida" eröffnet.

— Schon wieder kommt die Kunde, *Eugen d'Albert* sei zurzeit mit der Komposition eines Bühnenwerkes beschäftigt, zu dem Roda-Roda und Gustav Meyrink den Text geschrieben haben. Das Werk soll noch in dieser Saison (und zwar vertragsgemäß zunächst in München) aufgeführt werden.

— *Karl Goldmark*, der älteste der noch lebenden deutschen Komponisten, trägt sich, wie die Zeitungen zu berichten wissen, mit dem Plan, noch eine neue Oper zu komponieren. Der Künstler hat seinen Librettisten Willner gebeten, ihm bald einen Entwurf für eine zweiaktige Oper auszuarbeiten.

— Der Komponist der Oper „Louise", *Gustav Charpentier*, hat eine große Trilogie vollendet, die aus drei zweiaktigen Opern besteht: „L'Amour au Faubourg", „Comédiant" und „Tragédiant". Held der Trilogie ist ein „mit Theorien gesättigter Idealist", der während eines Arbeiterausstandes durch eine Flintenkugel sein Leben verliert.

— In London will *Thomas Beecham* in der zweiten Woche des Januar im Covent-Garden-Theater eine große deutsche Opernsaison eröffnen und dabei auch zum erstenmal den „Rosenkavalier" aufführen. Außerdem wird er Vorstellungen der „Elektra", der „Salome" und der „Meistersinger" geben.

— In Krakau ist *Moniuszkos* Oper „Halka" in Esperanto gegeben worden. Der Eindruck soll gut gewesen sein.

— *H. W. v. Waltershausens* Oper „Oberst Chabert" ist vom Direktor der Grand Opera Company in Chicago, Herrn Dippel, zur Aufführung in den Vereinigten Staaten und Kanada erworben worden.

*

— Die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle in Berlin in der Saison 1912/13 unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. *Richard Strauß* werden fünf Symphonien, Violinkonzert, zwei Ouvertüren von Beethoven, zwei Symphonien von Haydn, Symphonien von Brahms, VII. Symphonie von Bruckner, „Don Quixote" und „Ein Heldenleben" von Richard Strauß bringen; außerdem Kompositionen von Weber, Mendelssohn, Richard Wagner, Liszt, Berlioz. Zur ersten Aufführung kommen: Klavierkonzert D dur und deutsche Tänze von Mozart, Quartettkonzert mit Orchesterbegleitung von L. Spohr, Drittes brandenburgisches Konzert von Bach, II. Symphonie von Hugo Kaun, Symphonie von Mahler, Waldwanderung von Leo Blech, Präludium und Fuge von Reznicek, Circe von E. Böhe, Ouvertüre von Scheinpflug, Christelfelein von Pfitzner, Vorspiel dritter Akt „Pfeifertag" von Max Schillings.

— *Ein neues Liszt-Werk* soll im Laufe des Winters im Hoftheater in Weimar seine Uraufführung unter Hofkapellmeister *Raabe*, dem Kustos des Liszt-Museums, erleben. Das Werk ist „Titan" betitelt und für Bariton und Orchester geschrieben. Der Text ist von dem Liederdichter Franz v. Schober, dem Freunde Schuberts und Liszts.

— *Gustav Mahlers* Achte Symphonie wird in Hamburg zur Eröffnung der Konzertsaison am 30. September und 1. Oktober aufgeführt werden. Die Chorpartie singt der Riedel-Verein und andere Leipziger Chöre. Dirigenten sind Dr. *Georg Göhler* (Leipzig) und *José Eibenschütz* (Hamburg).

— Von einem „*Wunsch-Konzert*" mit folgendem Programm wird uns aus Kreuznach berichtet: 1. Ouvertüre zur Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai. 2. Largo von Händel. 3. Carmen-Suite von Bizet. 4. Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt. 5. Ouvertüre zu „Mignon" von Thomas. 6. Fantasie appassionata für Violine und Orchester. 7. „An der Weser", Lied für Posaunensolo und Orchester (!) von Pressel. 8. Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner. — Nach dieser Probe scheint es doch ratsamer, die Programme nicht nach „Hausknechtsstimmen" in allgemeiner Wahl zu verfassen, sondern diese Aufgabe den Dirigenten zu überlassen. Bis auf das Posaunensolo sind die Stücke an sich nicht schlecht, aber die Zusammenstellung!

— Aus Teplitz wird uns geschrieben: Im neunten Symphoniekonzert des städtischen Kurorchesters hat Musikdirektor *Johannes Reichert* eine neue Tondichtung für großes Orchester von *Wilhelm Mauke* (München) in Anwesenheit des Komponisten aufgeführt. „Sursum corda! — Ein Sang von Schmerz und Kraft" nennt der Autor seine Johannes Reichert gewidmete Tondichtung, deren hoher Schwung und bedeutsamer Gehalt im Verein mit großer Ausdruckskraft und wirksamer Instrumentation Aufmerksamkeit erregte. Die vorzüglich aufgeführte interessante Novität fand bei dem internationalen Publikum ungeteilten Beifall. Dr. R.

— Das neueste Werk des 15jährigen *E. W .Korngold*, „Schauspiel-Ouvertüre", wird im Laufe der Saison in über hundert Städten zu Gehör kommen, u. a. in Konzerten unter Leitung von Löwe, Mengelberg, Nikisch, Schuricht, Steinbach, Stransky, Weingartner. Ein gutes Zeichen der Zeit?

— *Richard Wagners* Männerchorwerk „Das Liebesmahl der Apostel" (Verlag Breitkopf & Härtel), zu dem Professor Ad. Lorenz vor einiger Zeit eine die Singstimme des a cappella-Satzes stützende Orchesterbegleitung geschaffen hat, wird jetzt durch die Herausgabe einer Taschenausgabe der Partitur zum Preise von 1.50 M. weitesten Musikerkreisen zugänglich gemacht.

— Sir *Henry Wood* hat die erste Aufführung in England von *Leone Sinigaglias* neuestem Orchesterwerk, der fünfsätzigen Suite „Piemonte", veranstaltet.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern.* Die Zeitungen melden: In *Hamburg*, wo die räumlichen Verhältnisse des Stadttheaters sehr beschränkt sind und der Bau einer großen städtischen Oper noch in weiter Ferne steht, wird die Gründung einer kleinen Oper zur Pflege der feinen Spiel- und Gesangoper nach Vorbild anderer Großstädte geplant. Der Platz befindet sich in der Nähe des Stadttheaters neben der geplanten großen Oper. Die Vorarbeiten hat Architekt Emil Schadt. — Oskar Hammerstein, der Erbauer großer Opernhäuser, in denen er aber nach eigener Versicherung keine „Seide gesponnen" habe, beabsichtigt, in Amerika zwischen 20 und 40 Theater zu bauen, in denen er jeden Winter Opernvorstellungen geben will. Diese Bauwerke sollen genau nach einem und demselben Plane aus Eisen und Beton errichtet werden, die inneren Einrichtungen, besonders die Dekorationen, werden ebenfalls nach genau demselben Muster hergestellt, und um beim Personal Kosten zu sparen, werden Schlafräume für den Chor und das technische Personal vorhanden sein. Auf diese Weise glaubt Herr Hammerstein, daß es möglich sein wird, in jeder größeren Stadt des Landes wenigstens einen Monat lang „Grand Opera" zu geben. (Das ist ein Plan, „würdig" dem Lande unbegrenzter Möglichkeiten!)

— *Künstler contra Kritiker.* Der Dresdner Kammersänger *Walter Soomer* hat den Kritiker der „Dresdner Neuesten Nachrichten" verklagt, weil er ihn als Wotan einen wimmernden Koloß genannt hatte. Soomer fühlte sich durch diesen Vergleich aufs tiefste in seiner Künstlerehre gekränkt und dadurch der Lächerlichkeit preisgegeben, betonte aber im übrigen ausdrücklich, daß es ihm nicht einfalle, dem Kritiker das Recht der freien Meinungsäußerung irgendwie streitig zu machen. Die Kritik müsse aber sachlich bleiben und dürfe keine persönlichen Kränkungen enthalten. Das Gericht bestätigte ebenfalls, daß die Grenzen einer sachlichen Kritik überschritten seien und verurteilte den Kritiker zu 150 M. Geldstrafe oder 15 Tagen Gefängnis. Auch wurde dem beleidigten Kammersänger Publikationsbefugnis des Urteils zugesprochen. Gegen das Urteil hat der Kritiker, Redakteur *Weiße*, Berufung eingelegt.

— *Von den Konservatorien. Cecile Zellweger*, eine diplomierte Schülerin der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau, ist als Lehrerin für rhythmische Gymnastik ins Königl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* eingetreten. — Das Konservatorium der Musik in *Bielefeld* hat für die Klavierausbildungsklassen Herrn Otto Wetzel aus Straßburg, und für die Violinausbildungsklassen Herrn Robert Mahnke aus Berlin als Lehrer gewonnen. Für beide Stellen hatten sich nicht weniger als 63 und 82 Bewerber gemeldet. — Prof. *Hugo Heermann* wird am Konservatorium in *Genf* die Leitung der obersten „Violinklasse der' Virtuosität" übernehmen. Die Stellung hatte früher Henri Marteau inne. — Durch Beschlüsse der städtischen Kollegien in *Nürnberg* ist zum Direktor der städtischen Musikschule Hofpianist und Lehrer für höheres Klavierspiel *Reinhold Mannschädel* ernannt worden. — Der Schweizer Pianist *Emil Frey* ist zum Professor des Konservatoriums in *Petersburg* ernannt worden.

— *Rezensionsexemplare — leihweise. Max Reger* und seine Verleger *Ed. Bote* und *G. Bock* sollen beschlossen haben, Neuheiten den Redaktionen nur noch auf vier (vielleicht auch auf sechs) Wochen zur Besprechung zu übersenden. Die Redaktionen müssen, ehe noch die Uebersendung geschieht, einen Revers unterschreiben mit dem Passus, daß sie damit einverstanden seien, daß die Werke zum Ladenpreise ihnen in Rechnung gestellt werden, falls die portofreie Rücksendung bis zum festgesetzten Termine nicht erfolgt. — Ob diese Neueinrichtung, von der in einem Dresdner Blatte berichtet wird, zum Vorteil der Verleger und Komponisten ausfallen würde, wagen wir heute noch nicht zu entscheiden. Eine Redaktion mit der Besprechung auf einen bestimmten Termin festzulegen, ist praktisch absolut undurchführbar.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen" erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Bureau der Musikgruppe, Pallasstraße 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 30 Pfennig in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

— *Preisausschreiben.* Die „Art Publication Society" in St. Louis, über deren Preisausschreiben für Klavierkompositionen wir verschiedentlich berichtet haben, teilt mit, daß sie sich entschlossen hat, jedem Bewerber zu gestatten, je drei Kompositionen für jede der drei Klassen einzusenden, natürlich eine jede im besonderen Kuvert und mit einem anderen „nome de plume" versehen. — Nun bleibt's hoffentlich dabei!

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* ist zum Ritter des italienischen Ordens „Umanitario della Pace" ernannt worden.

— *Corneil de Thoran* ist für 3 Jahre als I. Kapellmeister am Königl. Theater de la Monnaie in Brüssel verpflichtet worden. Er ist Belgier und noch recht jung, hat aber schon 10 Jahre Tätigkeit als Kapellmeister hinter sich. Otto Lohse aus Leipzig wird nur für einige Separatvorstellungen (Wagner, Beethoven) hier gastieren. *Kn.*

— Wie gemeldet wird, möchte der kontraktbrüchige Tenorist *Anthes* wieder in Deutschland singen. Anthes will auch gnädigst die Konventionalstrafe zahlen. Was tut man nicht um eines Tenors wegen! Siehe den Fall Burrian, wo die anderen sogar die Strafe zahlen.

— Unser Mitarbeiter *Theo Schäfer*, der langjährige Redakteur und Musikreferent des „Frankfurter Generalanzeigers", hat seine Vaterstadt verlassen, um an der „Dortmunder Zeitung" als Feuilletonredakteur, Theater- und Musikreferent tätig zu sein.

— Der Negerkomponist *Samuel Coleridge Taylor* ist in Thornton Heath gestorben. Coleridge Taylor ist der Komponist der Hiawatha-Trilogie, die ihn bekannt machte; er schuf auch die Musik für Herbert Trees Aufführungen von „Herodes", „Ulysses", „Nero" und „Faust". Seit 1904 war er Leiter des Händel-Chors, den er zu Ansehen brachte. Sein Vater war ein westafrikanischer Arzt, seine Mutter die Engländerin Josten.

— Der Generalintendant der Münchner Hoftheater, Freiherr *Albert v. Speidel*, ist an der Herzschwäche, die sich nach der Gallensteinoperation eingestellt hatte, gestorben. Baron Speidel hat ein Alter von 54 Jahren erreicht. Seit 1905 stand er an der Spitze der Verwaltung der Königlichen Bühnen und der Hofmusik und vereinigte in seiner Person die Befugnisse, die bis dahin zwischen dem hochbetagten Freiherrn v. Perfall und Ernst v. Possart geteilt waren. 1858 in München geboren, wurde A. v. Speidel zunächst Leutnant bei den Cheveauxlegers und avancierte beim Militär bis zum Chef des Generalstabes des 2. Armeekorps. Als solcher wurde er zur nicht geringen Ueberraschung der Außenstehenden zum bayrischen Hoftheaterintendanten berufen. Wir werden auf die Tätigkeit des Verstorbenen im Referate über die Münchner Festspiele noch zu sprechen kommen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 24 bringt diesmal zwei Lieder, und zwar von württembergischen Komponisten. Da das Heft den Neubauten der königl. Hoftheater gewidmet ist, mit denen eine neue Aera des heimischen Musiklebens eingeleitet wird, sollten auch Vertreter der schwäbischen Tonsetzkunst nicht fehlen. *Eugen Haile* ist unseren Lesern kein Unbekannter mehr. Neben verschiedenen Liedern hat die „N. M.-Z." über seine Persönlichkeit und sein Wirken berichtet (Heft 19 des Jahrg. 1911). Hailes Werkeluhr ist eine Komposition, der man das Prädikat völlig gelungen mit auf den Weg geben kann. Die Stimmung des Greifschen Gedichtes ist überzeugend getroffen, wir leben in der Situation, wir empfinden sie und sehen sie vor uns. Dabei ist die musikalische Gestaltung der Einleitung originell. Man nehme das Tempo wirklich sehr langsam, ganz genau und streng im Takt, und verteile dann die Noten der Singstimme wie beim rhythmischen Rezitativ, zwanglos aber doch nicht willkürlich. Ueber den Walzer der alten Uhr und ihr Schlagen brauchen wir nichts weiter zu sagen, sie sind von einer verblüffenden Anschaulichkeit. Und bei allem ist die „Poesie" nicht vergessen worden. Haile, der in New York lebt, ist zurzeit leider erkrankt; hoffentlich können wir mit einem neuen Liede bald seine Genesung melden. — Das zweite Lied: „Sommerabend im Schwarzwald", stammt von unserem ständigen Mitarbeiter *Matthäus Koch*; seine besondere, aus der Landschaft herausgefühlte Stimmung wird sich allen Sängern unmittelbar mitteilen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 19. September, des nächsten Heftes am 8. Oktober.

Briefkasten

. Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Kapellmeister K. Duschek? Das ist die Aussprache. Schreibweise ist Dussek. Es gibt zwei Musiker dieses Namens. Franz Dussek, 1736 geboren, 1799 gestorben in Prag, Pianist und Pädagoge. Und dann den bekannten Johann Ladislaus Dussek, geboren 1761, gestorben 1812 in Paris, über dessen künstlerische Persönlichkeit und romantisches Leben demnächst in der „N. M.-Z." ein Aufsatz (anläßlich seines 100. Todestages) erscheinen soll.

O. Pr. Sie wollen also von uns sozusagen eine Entscheidung über Ihre Berufswahl und damit über Ihr Leben? Die materiellen Aussichten der Kapellmeister sind so, wie Sie Hofkapellmeister Band in der „N. M.-Z." geschildert hat. Ob die gegenwärtigen Bestrebungen zur Verbesserung der sozialen Lage Erfolg haben werden, bleibt abzuwarten. Warum zweifelt der Leser an den Worten erfahrener Berufsleute? Im übrigen scheinen Ihre Vorkenntnisse auf guter Grundlage zu beruhen, Ihr Studienplan ist vernünftig. Vor allem raten wir Ihnen, sich von einem ernsten Musiker persönlich Ihres Talentes wegen prüfen zu lassen. Sagt er ja, und Sie fühlen den unabweisbaren Drang zu diesem Beruf, nicht bloß Eitelkeit und äußeren Ehrgeiz, dann gehen Sie auf eines der größeren Konservatorien. Schwer ist der Weg, und dornenvoll. Aber des Menschen Wille ist sein Himmelreich.

H. Engelke. Wenn das andere, „schon länger erscheinende Blatt speziell ästhetischer Richtung" die Inschrift als wohl geeignet bezeichnet, so haben wir natürlich nichts dagegen einzuwenden. Und wenn Sie selber die Güte der Verse anerkennen, warum fragen Sie uns dann erst? — Die Harmonielehre ist von viel Kritikern als geistvoll bezeichnet worden. Vielleicht genügt sie Ihnen. Versuchen Sie es.

H. Kn. Es ist sonderbar, daß gerade die langjährigen Abonnenten die Bestimmung, daß wir nicht brieflich antworten, fortgesetzt übersehen. Wir wissen die Adresse nicht. Schreiben Sie an Dr. Richard Batka, Wien XIII.6, Hügelgasse 7.

G. E. Wir werden uns Ihres Werkes gern annehmen. Einen genauen Zeitpunkt für die Besprechung können wir Ihnen aber leider nicht versprechen. Also Glück auf für die nächsten dreißig Jahre! Für beide Teile.

P. V. Als Führer durch die Gesang- und Orchesterliteratur nennen wir Ihnen: Breitkopf & Härtels Konzerthandbuch, I. Orchestermusik, II. Gesangmusik mit Orchester, III. Chorwerke ohne Begleitung (Preis je 1 M.). Für Orchester außerdem das vor 10 Jahren erschienene Verzeichnis von Bellmann & Thümer in Dresden; Preis 1.50 M. Für Lieder erscheint ein Werk neu aufgelegt in Max Hesses Verlag in Leipzig. Wir bitten unsere Anzeigen und Besprechungen zu lesen. So werden Sie in Heft 22 Originalkompositionen für 2 Klaviere besprochen finden.

Volkslied. Wenden Sie sich an einen Antiquar, wenn Sie die Abhandlung einzeln haben wollen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 5. September.)

F. W., Tr—t. Für einen Dilettanten sehr achtungswerte Leistungen. Die Lieder sind Zeugnisse eines tieferen musikalischen Empfindens. Schrift leider nicht immer gut leserlich.

Theod. D—en, M. Gavotte, Massch und Intermezzo mögen für Liebhaber von Salonmusik sehr unterhaltsam sein. Die Struktur der Sätze verrät den routinierten Musiker.

Masovia 100. Ihr Wiegenlied in der Bearbeitung für Sopransolo ist sehr hübsch; für Männerchor passen derlei Sachen nicht. An manche Chorsätze (Sommernacht, das deutsche Volkslied) verschwenden Sie zuviel Künsteleien. Die Sachen sind wohl interessant gesetzt, der vermutete Effekt bleibt aber aus. „Ins Album" ist gut. Der Bauerntanz enttäuscht. Seine Motive sind ziemlich verbraucht. Gewiß fällt Ihnen gelegentlich etwas Besseres ein; denn daß Sie fleißig und strebsam sind, das läßt sich aus allem erkennen.

A. L., B. Der Lyrik Ihrer Liedsätze eignet ein anmutiger Zug, der aber mitunter ans Flache grenzt. Die geistlichen Lieder dürften einen entschiedeneren kirchlichen Charakter haben. Es wäre Ihnen das Studium des strengen Stils sowie der Kirchentonarten zu empfehlen. Aufführenswert ist „Heimweh", nur sollten Sie die Stelle „Röslein im Hag" in E dur ausmünden lassen. Die Fortsetzung macht sich auch gut ohne den fis moll V_1^7.

Magdalena. Ueberschätzen Sie Ihre Kraft nicht. Ihre Flüge, wie in Storms „Ueber die Heide", sind einigemal zu kühn. Werden Sie später sich intensiver mit Musik befassen können, so setzen wir die besten Hoffnungen in Ihr Weiterstreben.

R. K., B. 99. Sie kennen unsere Meinung. Sie stehen auf halbem Wege und werden darum mit Ihren derzeitigen Produktionen, die der Entwicklungsfähigkeit Ihres Talents das beste Zeugnis geben, auch nur einen zweifelhaften Erfolg haben. Sie sollten weder nach einem Verleger fragen noch nach Druckkostenpreisen.

A. Sch. in R. Auch wir haben uns von Ihrer musikalischen Veranlagung überzeugt. Sie verbinden mit einem bemerkenswerten Formgefühl gute Ideen und berechtigen zu schönen Hoffnungen. Reif ist noch nichts. Geduld bis später.

R. H. Es käme auf einen Versuch an, ob Sie mit der Bescheinigung Ihres Vorgesetzten zur Prüfung zugelassen werden oder nicht. Jedenfalls werden diejenigen den Vorzug haben, die einen regulären Fachunterricht genossen. Oder lassen Sie sich zuvor durch einen anerkannten Fachmann über den Erfolg Ihres Selbststudiums prüfen, dann hätten Sie einen gültigen Ausweis.

Berlin 100. Ihre Fragen betreffs der drei Akkordverbindungen finden Sie auf einem Beiblatt beantwortet. Das Scherzo hat gleich im Vordersatz einen Takt zuviel. Der weitere Verlauf zeigt, daß Ihre Phantasie- und Gestaltungskraft vermehrter Anregung bedarf. Ihr Männerchor ist ein

krauses Stück. Bleiben Sie doch bei den einfacheren Formen.

W. K—ze, O. „Ich werde klagen, bis das Herz mir bricht." Da sollten Sie doch lieber Ihre Harfe an die Weiden hängen. Der heilige Geist der Kunst will trösten; bei selbstquälerischen Absichten versagt er den Dienst. Text und Musik vertragen noch keine strengere Zensur.

Emil Gr., H—g. Ihre drei Ferienprodukte lassen Sie am besten daheim bei Muttern. Sie wollen mit Kontrapunkt schon fertig sein? Sie singen mit Heine: „Mir träumt', ich bin der liebe Gott und sitz' im Himmel droben und Englein sitzen um mich her, die meine Verse loben." Wenn der Herr Kapellmeister die ihm zugedachten Lieder sähe, ob Sie dann noch länger so träumen würden?

H. S., Tr. Es wäre uns um Ihren Sohn nicht bang, wenn er statt Ingenieur Musiker würde. Die vorgelegten Arbeiten sowie Ihre Mitteilungen bestätigen ein außergewöhnliches Talent. Wenden Sie sich zur weiteren Information an die Direktion der K. Hochschule für Musik in B.

M. M., G—frei. Der „Trennungsschmerz" Ihres Schülers ist eine beachtenswerte technische Leistung. Ueber c moll kommt das Stück nicht hinaus; der harmonische Horizont des Jungen müßte daher durch planmäßigen Theorieunterricht erweitert werden.

Millstatt. Ihren Liedern haftet eine etwas eigensinnige Note an, verursacht durch unbegründete harmonische Bizarritäten. Die Musik soll nicht mehr ausdrücken wollen, als der Text verlangt. Es wäre Ihnen Schubert und Mozart zu empfehlen. Im übrigen anerkennenswert. Sollen wir die Lieder zurückschicken? Ort, Datum, Porto fehlen.

P. A—oher, H. Sie haben wenigstens Ideen, wenn sie auch nicht immer stilgerecht gefaßt sind. Daß Sie sich in entfernteren Tonarten schon so gewandt zu bewegen wissen, spricht für ein gutes Talent.

S. D., B. Das anmutige Gondellied ist Ihr bestes Stück. Die Durchführung veranschaulicht ein stimmungsvolles Bild. „Von der großen Ebene" fällt sehr ab dagegen. „Faschingsspuk" bietet wieder etwas mehr. Durch Beschäftigung mit Schubert, Heller, Jensen u. a. könnte der Ausdruck Ihrer Klaviersätze noch mehr vertieft und veredelt werden.
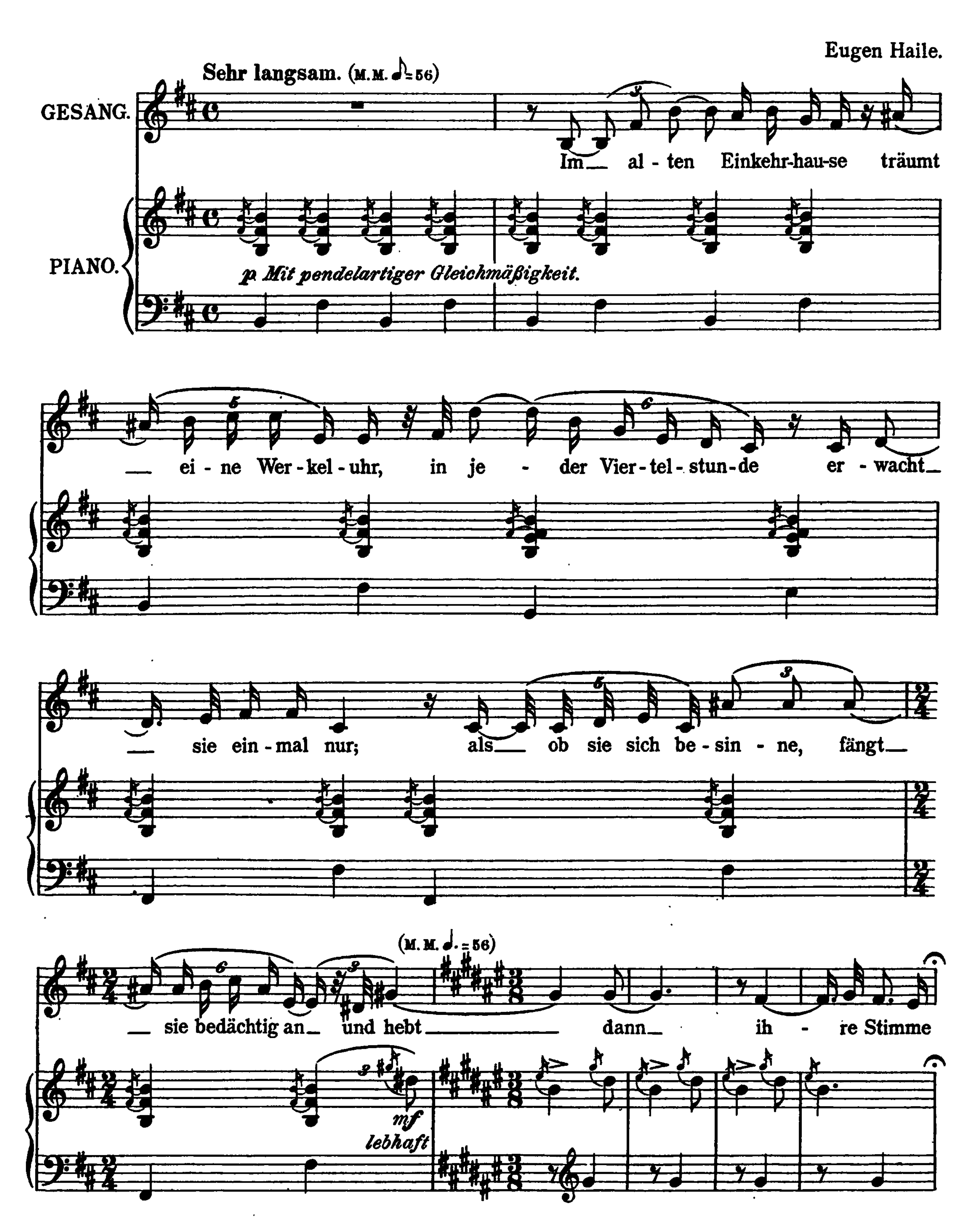
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)
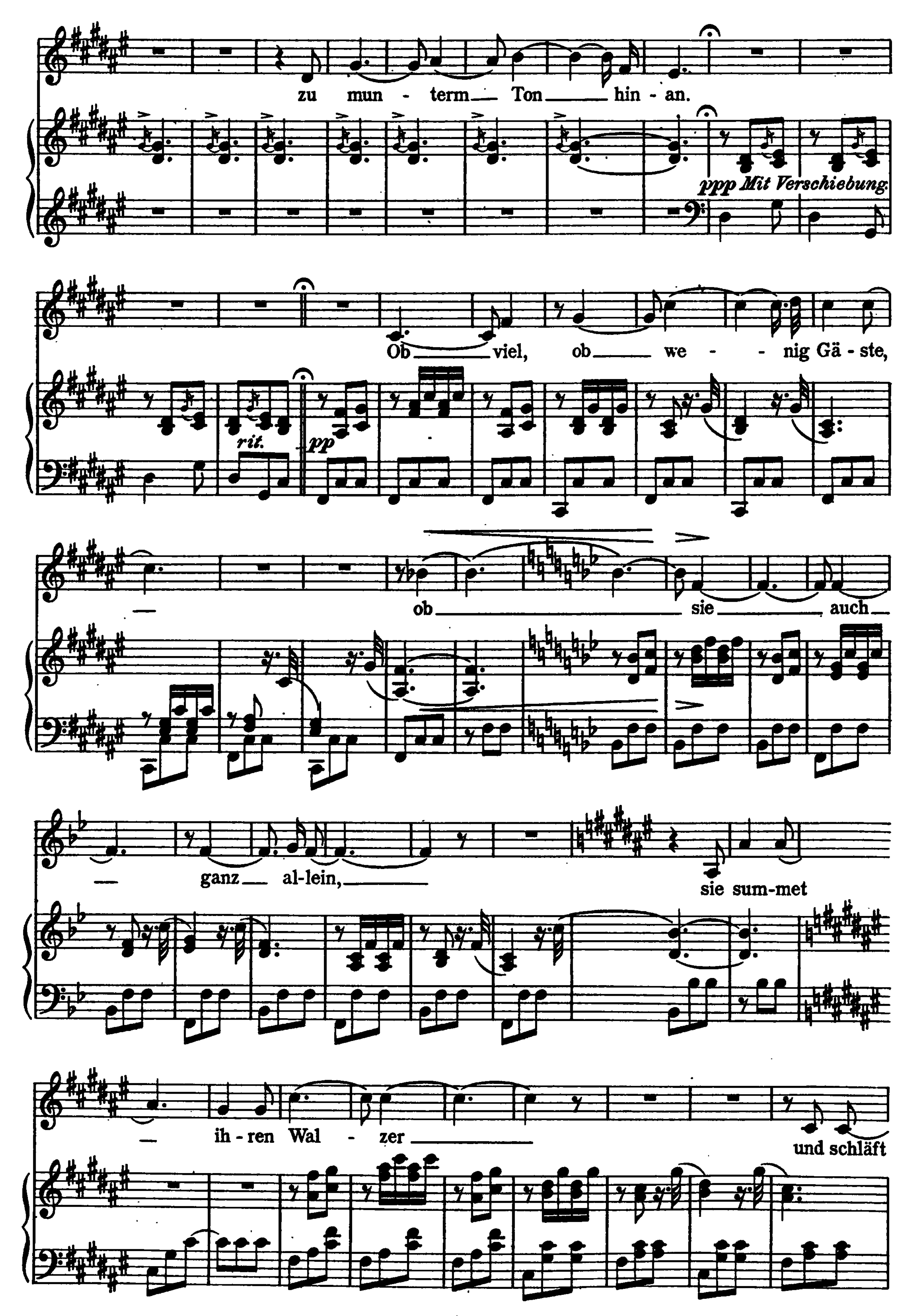
XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
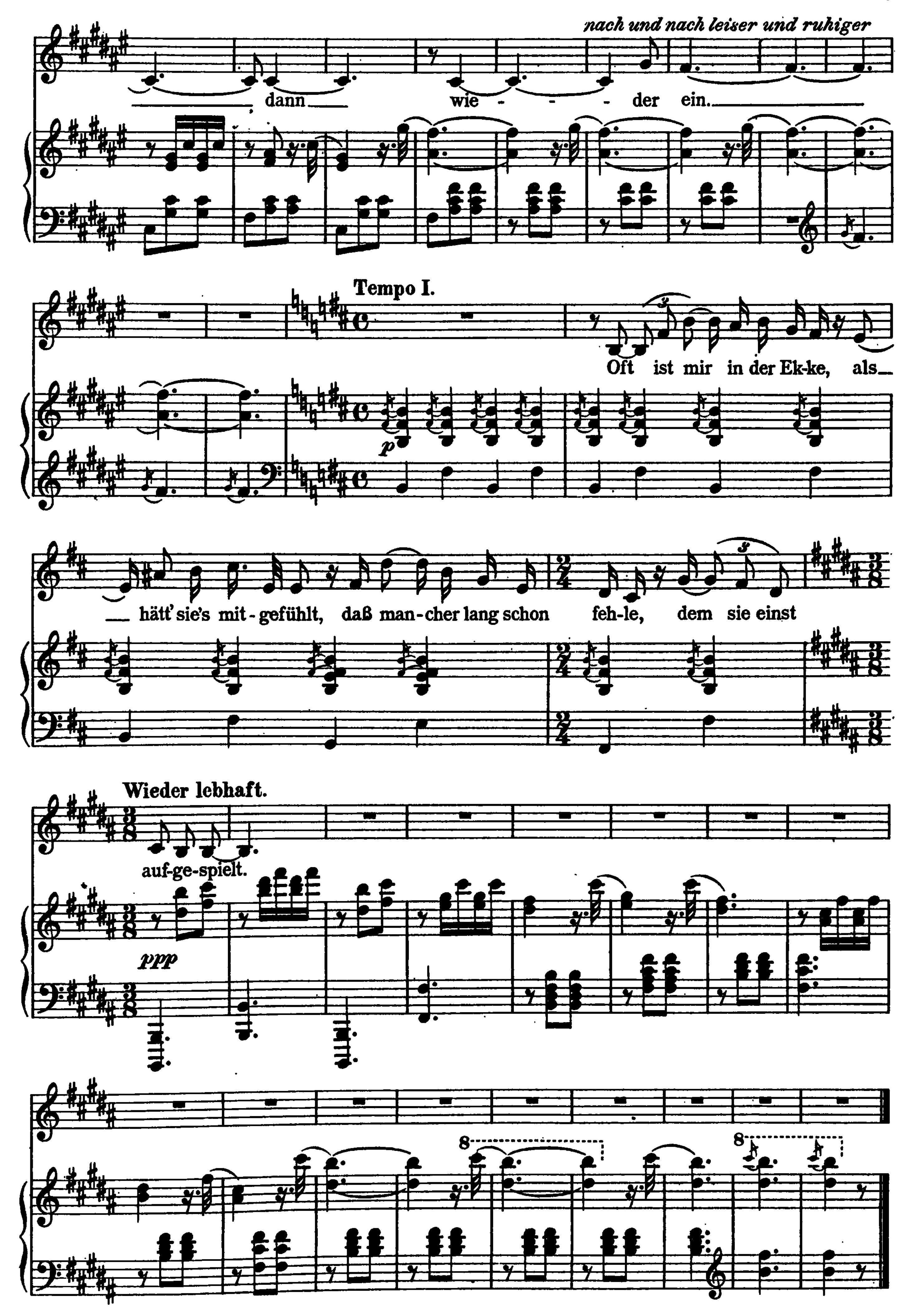
Die Werkeluhr.

(Martin Greif.)

Eugen Haile.
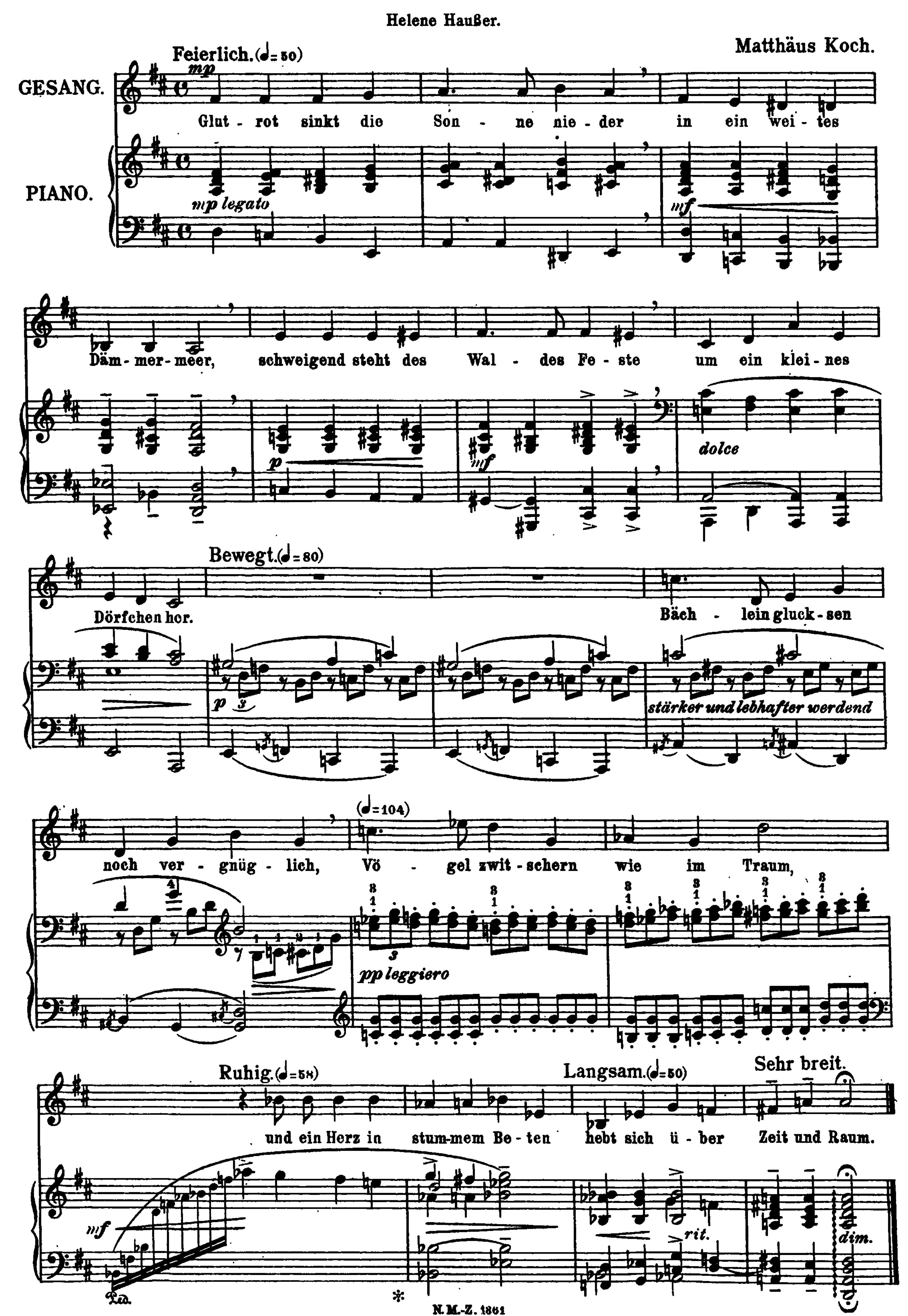



zu mun - term Ton hin - an.
ppp Mit Verschiebung
Ob viel, ob we - nig Gä - ste,
rit.
pp
ob sie auch
ganz al-lein,
sie sum-met
ih - ren Wal - zer
und schläft


nach und nach leiser und ruhiger
dann wie - - der ein.
Tempo I.
Oft ist mir in der Ek-ke, als
hätt' sie's mit-gefühlt, daß man-cher lang schon feh-le, dem sie einst
Wieder lebhaft.
auf-ge-spielt.
p
ppp
8
8

Sommerabend im Schwarzwald.

Helene Haußer.
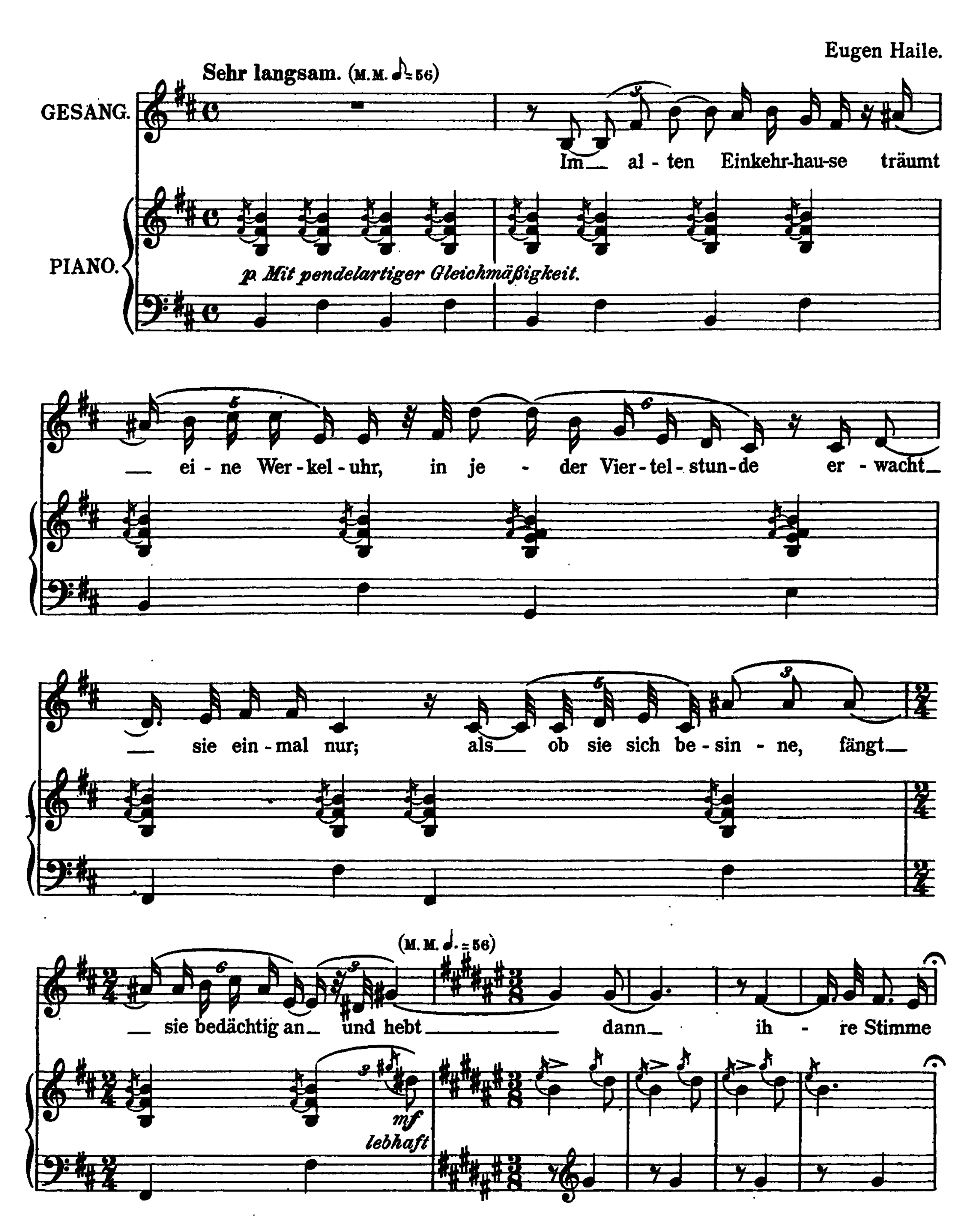
Matthäus Koch.
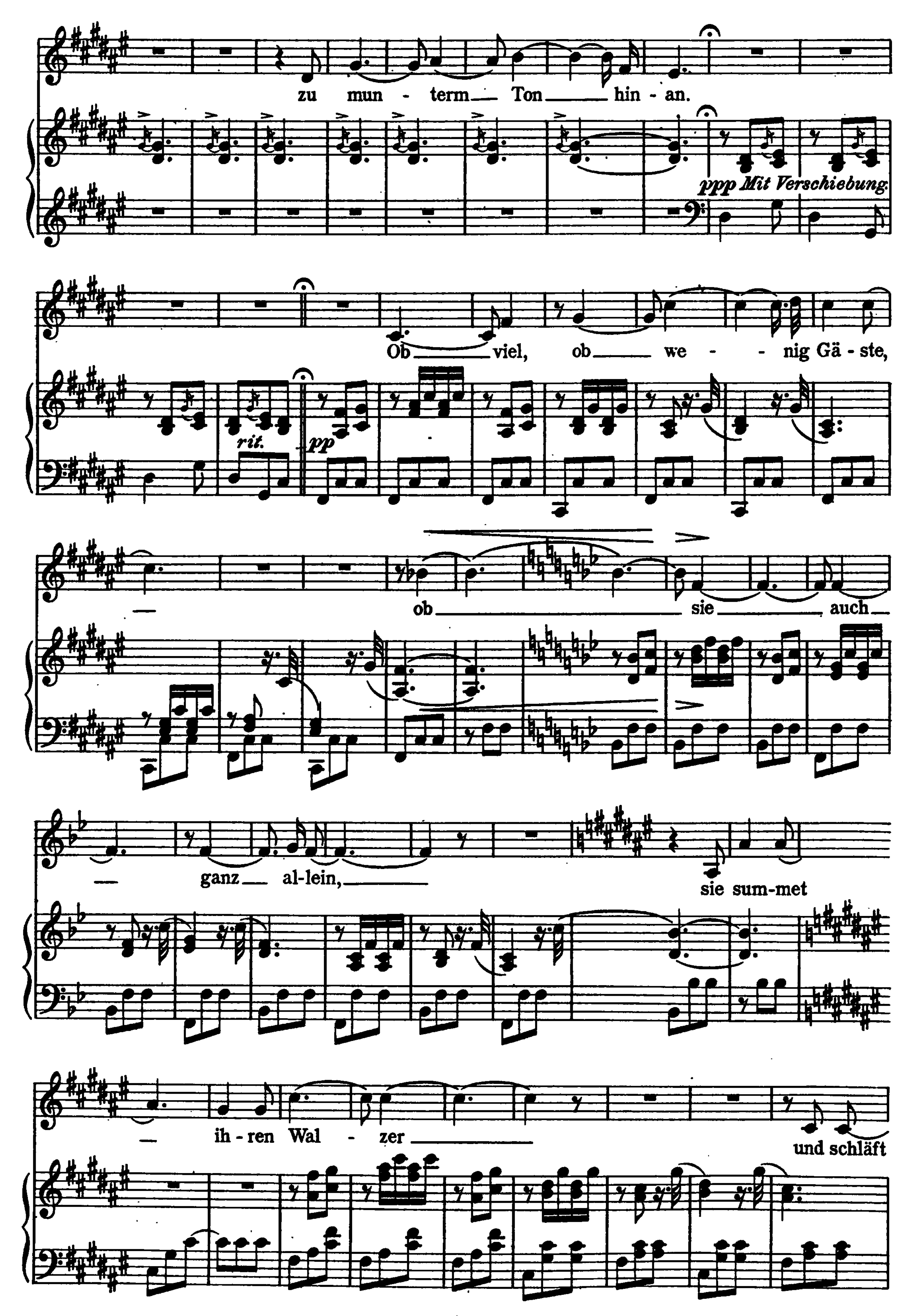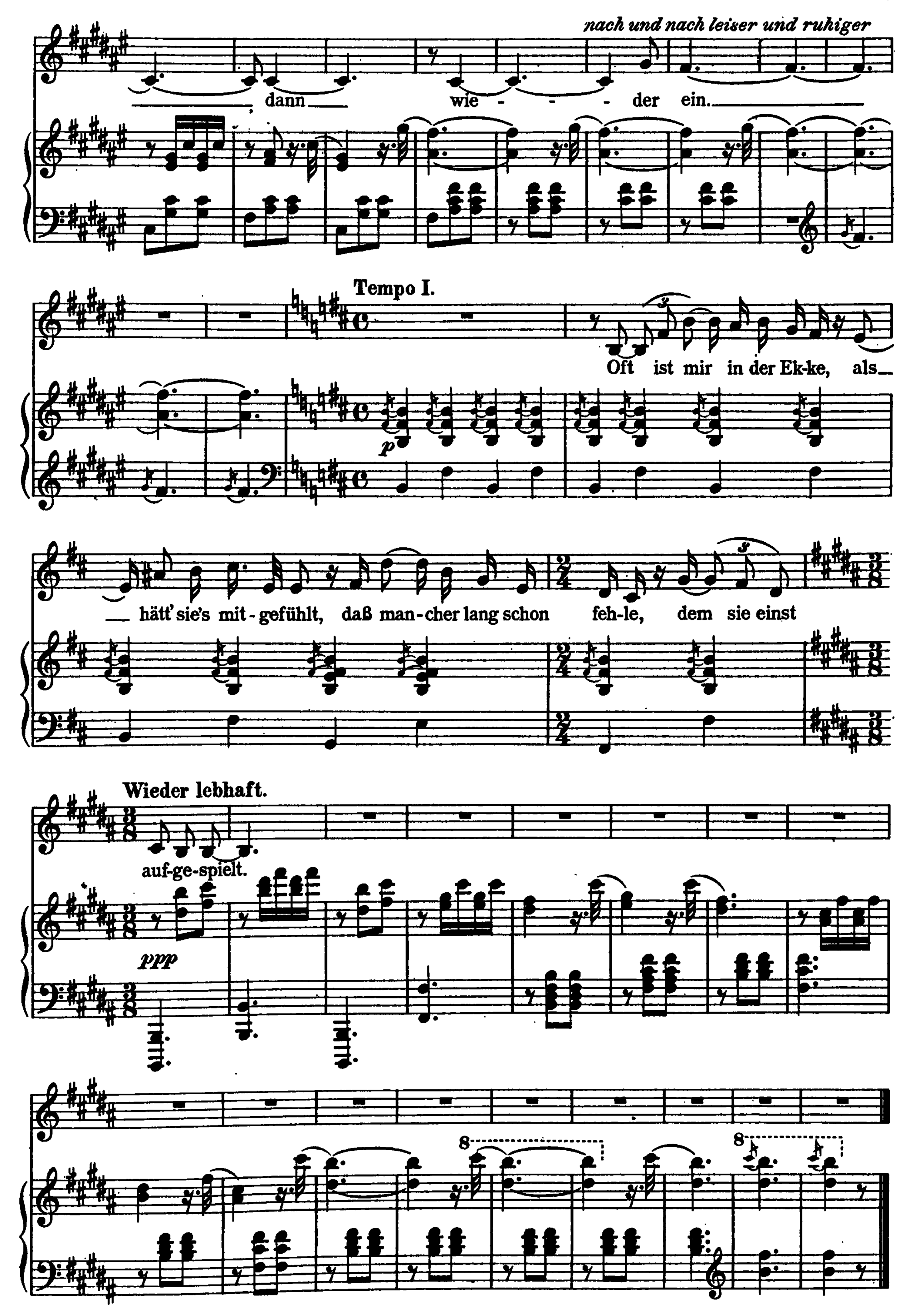


XXXIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1912.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
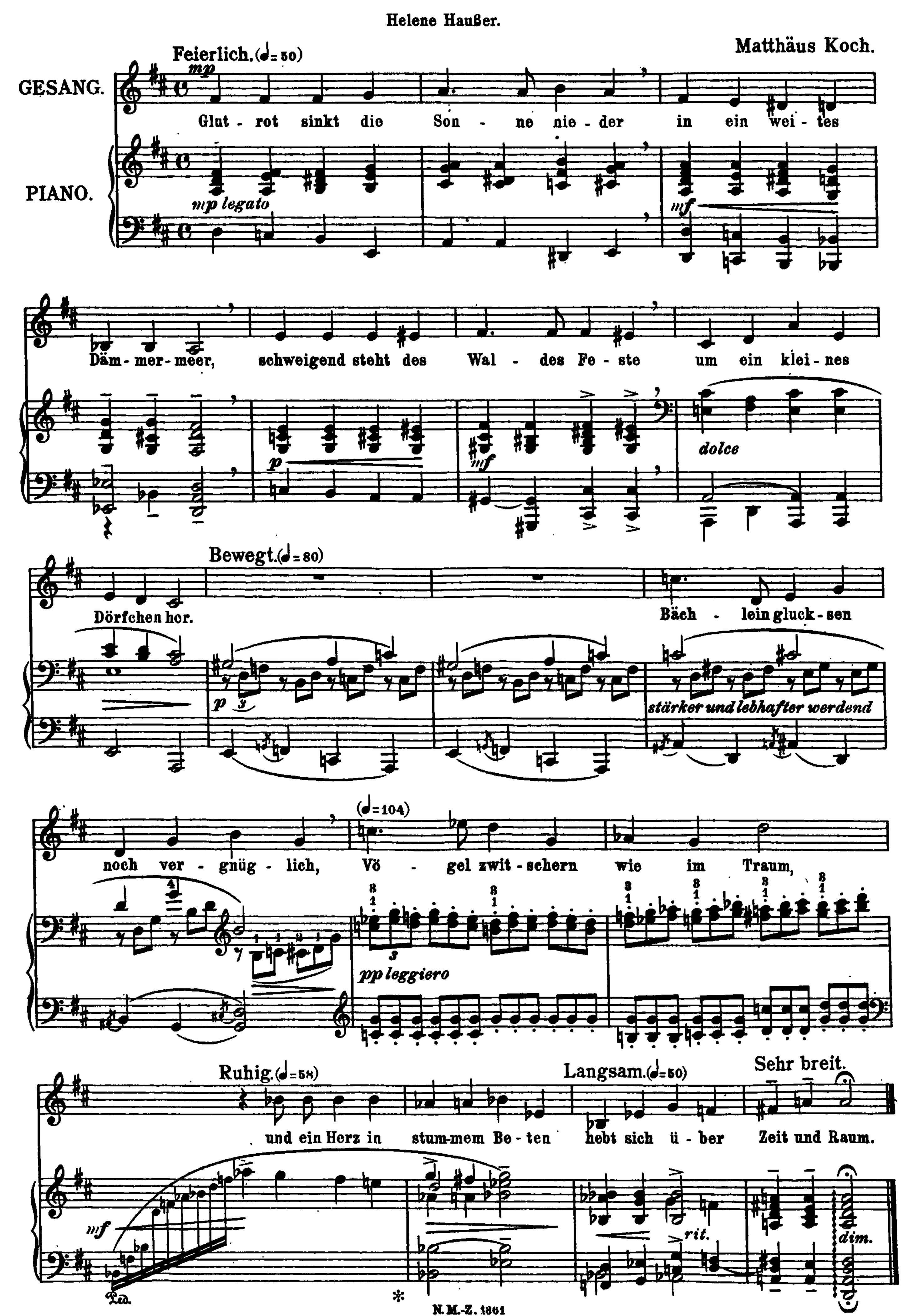
Die Werkeluhr.

(Martin Greif.)




zu mun - term Ton hin - an.
ppp Mit Verschiebung
Ob viel, ob we - nig Gä - ste,
rit.
pp
ob sie auch
ganz al-lein,
sie sum-met
ih - ren Wal - zer
und schläft


nach und nach leiser und ruhiger
dann wie - - der ein.
Tempo I.
Oft ist mir in der Ek-ke, als
hätt' sie's mit-gefühlt, daß man-cher lang schon feh-le, dem sie einst
Wieder lebhaft.
auf-ge-spielt.
p
ppp
8



Sommerabend im Schwarzwald.
Helene Haußer.
Matthäus Koch.
Feierlich. (♩= 50)
GESANG.
PIANO.
mp
Glut - rot sinkt die Son - ne nie - der in ein wei - tes
mp legato
mf
Däm - mer - meer, schweigend steht des Wal - des Fe - ste um ein klei - nes
p
mf
dolce
Bewegt. (♩= 80)
Dörfchen her.
Bäch - lein gluck - sen
p
stärker und lebhafter werdend
(♩= 104)
noch ver - gnüg - lich, Vö - gel zwit - schern wie im Traum,
pp leggiero
Ruhig. (♩= 58)
Langsam. (♩= 50)
Sehr breit.
und ein Herz in stum-mem Be - ten hebt sich ü - ber Zeit und Raum.
mf
rit.
dim.
N.M.-Z. 1861